

BACHELORARBEIT

Nele Joka

Erzählsituationen in epischer
Literatur und narrativen Filmen-
Versuch einer Vergleichsanalyse
der Literaturverfilmung
„Die Farbe Lila“

2015

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Erzählsituationen in epischer Literatur und narrativen Filmen - Versuch einer Vergleichsanalyse der Literaturverfilmung „Die Farbe Lila“

Autorin:
Frau Nele Joka

Studiengang:
Media Acting und Rhetorik

Seminargruppe:
AM11wM1-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Frau Ulrike Dobelstein-Lütke

Einreichung:
Hamburg, den 04.08.2015

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

Narrative situations in epic
literature and narrative films - An
comparative analyse of the film
adaption "Die Farbe Lila"

author:

Ms. Nele Joka

course of studies:

Media acting and rhetoric

seminar group:

AM11wM1-B

first examiner:

Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Frau Ulrike Dobelstein-Lütke

submission:

Hamburg, 04.08.2015

Bibliografische Angaben

Joka, Nele

Erzählsituationen in epischer Literatur und narrativen Filmen - Versuch einer Vergleichsanalyse der Literaturverfilmung „Die Farbe Lila“

Narrative situations in epic literature and narrative films - An comparative analyse of the film adaption “Die Farbe Lila”

52 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Die folgende Bachelorarbeit beschäftigt sich mit den Erzählsituationen in epischer Literatur und narrativen Filmen. Der erste Teil dieser Arbeit befasst sich mit der Definition der *Literaturverfilmung*, deren Geschichte und den verschiedenen Adaptionarten. Es wird eine für diese Bachelorarbeit gültige Definition für das Genre *Literaturverfilmung* aufgestellt. Der Hauptteil dieser Arbeit kümmert sich um die verschiedenen Arten der Erzählsituationen, die es in epischer Literatur und narrative Filmen gibt und untersucht die Frage nach der Umsetzung der Erzählperspektive von der literarischen Vorlage in das Medium Film. Im zweiten Teil dieser Arbeit werden diese Erkenntnisse auf die *Literaturverfilmung* “Die Farbe Lila” angewendet, die von Alice Walker geschrieben und später unter dem gleichen Namen von dem Regisseur Steven Spielberg verfilmt wurde. Das Ziel ist es, die Frage zu klären, ob Erzählsituationen der Literatur in das Medium Film umgesetzt werden können.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VII
Vorwort	VIII
1 Einleitung	1
1.1 Erläuterung der Gliederung	2
2 Was ist eine Literaturverfilmung?	4
2.1 Definition Literaturverfilmung	4
2.1.1 Transformation	5
2.1.2 Werktreue	5
2.1.3 Freie Adaption	6
2.2 Anfänge der Literaturverfilmung	6
3 Erzählsituationen in epischer Literatur	8
3.1 Die allgemeine Theorie der Erzählperspektiven	8
3.1.1 Auktoriale Erzählsituation	8
3.1.2 Personale Erzählsituation	9
3.1.3 Ich – Erzählsituation	9
3.2 Mittelbarkeit	9
3.2.1 Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur	10
3.2.2 Mittelbarkeit und Literarizität	11
3.3 Typische Erzählsituationen – Der Typenkreis	12
4 Erzählsituationen in dem Medium Film	16
4.1 Mittelbarkeit des Films	16
4.1.1 Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur des Films	19
4.1.2 Der kinematographische Code	21
4.2 Literatur als Vorbild des Films	22
4.3 Der Erzähler des Films	23
4.3.1 Erzählperspektiven des kinematographischen Codes - Illusion der Unmittelbarkeit	24
4.3.2 Innenperspektive – Subjektive Kamera und Ich- ES	28
4.3.3 Außenperspektive – Der Zuschauer als Voyeur	30
4.3.4 Nicht-kinematographische Gestaltungsmittel – Ich-Erzählperspektive	31
5 „Die Farbe Lila“	33

5.1	Interpretation des Romans	33
5.2	Über Alice Walker.....	35
5.2.1	Biographischer Überblick	35
5.2.2	Alice Walker "Die Farbe Lila"	36
5.3	Über Steven Spielberg	37
5.3.1	Biographischer Überblick	37
5.3.2	Steven Spielberg "Die Farbe Lila"	38
6	Vergleich von Roman und Film „Die Farbe Lila“.....	41
6.1	Erzählsituation in dem Roman	41
6.1.1	Wer ist der Erzähler?	41
6.1.2	Elemente der Ich- und personalen Erzählsituation	42
6.1.3	Zusammenfassung dieser Merkmal am Typenkreis	45
6.2	Erzählsituation in dem Film „Die Farbe Lila“	46
6.2.1	„voice-over“ – Kommentare des Ich- Erzählers	46
6.2.2	Attached Camera - Gebundene Kamera	49
7	Schlussbemerkung	51
	Literaturverzeichnis	IX
	Eigenständigkeitserklärung	XII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst.....	12
Abbildung 2 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst.....	13
Abbildung 3 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst.....	13
Abbildung 4 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel.....	14
Abbildung 5 – Transformationsmodell; selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst	20
Abbildung 6 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst.....	25
Abbildung 7 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel.....	27
Abbildung 8 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel.....	45

Vorwort

Schon seit meiner Kindheit finde ich Theater, Film und Fernsehen faszinierend und war schon immer daran interessiert mehr über den Bereich Medien in Erfahrung zu bringen. Und schon immer waren es Bücher, die meine Fantasie bereichern und bei denen ich die komplette Welt um mich herum vergesse. Gerade die Illusion einer Welt und Figuren, die sich während des Lesens im Kopf breit machen gefallen mir besonders. Schon oft habe ich Bücher gelesen, von denen ich komplett gefesselt war. Wenn ich mir dann aber die Verfilmung dazu angeschaut habe, war in oftmals enttäuscht. Meistens hat der Film es nicht geschafft, annähernd an die literarische Vorlage heranzukommen. Und oftmals war ich enttäuscht, da Orte und Personen in meiner Fantasie eine andere Gestalt und Form angenommen hatten. Vor fünf Jahren reiste ich für 10 Monate durch Australien. In den Hostels lagen teilweise Bücher aus, die man im Tausch gegen ein anderes Buch mitnehmen durfte. Und da stieß ich das erste Mal auf das Buch „Die Farbe Lila“ von Alice Walker. Ich war von Beginn an wie gefesselt. Anfangs erschien mir die Briefform recht anstrengend und zäh zu lesen, aber mit jeder Zeile war ich mehr und mehr im Roman vertieft. Ich hatte zuvor noch nie ein Buch in solch einer Form gelesen. Auf der Suche nach einer passenden Thematik für meine Arbeit erinnerte ich mich daran, dass das Buch verfilmt wurde. Nachdem ich die filmische Adaption der Erzählung von Steven Spielberg sah, entschloss ich mich diese Werke in meiner Bachelorarbeit näher zu untersuchen.

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich motiviert und unterstützt haben, diese Bachelorarbeit anzufertigen. Mein besonderer Dank geht an meine Zweitprüferin Ulrike Dobelstein, die mich während der Arbeit begleitet hat und mir mit Ihrer Unterstützung zur Seite stand. Mein Dank geht *an die medienakademie Hamburg* für ein sehr lehrreiches Studium. Der größte Dank gebührt meiner Mama und meinen Freundinnen Kristin und Lena, die mich immer tatkräftig unterstützt haben und ohne die nicht nur diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

1 Einleitung

Alfred Hitchcock sagte in einem Interview zu François Truffaut:

„Sie kennen doch sicher den Witz von den beiden Ziegen, die die Rolle eines Films auffressen, der nach einem Bestseller gedreht worden ist, worauf die eine Ziege zur anderen sagt: „Mir war das Buch lieber“.“¹

Literaturverfilmungen stoßen immer wieder auf Kritik und Skepsis, erweist sich doch die Umsetzung des Buchcharakters in den Film, als äußerst schwierig. So ersetzen und verändern die filmischen Mittel stets das geschriebene Wort des Buches.² Die Bedienung der Filmemacher an Romanen, Kurzgeschichten, Dramen oder anderer Literatur als Vorlage für ihre eigene Arbeit, ist jedoch kein neues Phänomen. Schon mit dem Beginn der Herausbildung des Films als Massenmedium, Anfang des 20. Jahrhunderts, bildeten literarische Werke Entwürfe, die es filmisch umzusetzen galt.³

So auch Alice Walkers Werk „Die Farbe Lila“, das im Jahre 1982 erschien. Nach anfänglicher Skepsis entschied sich der Regisseur Steven Spielberg das Buch zu verfilmen. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit dem Vergleich dieser Verfilmung und dem Roman von Alice Walker.

Das zentrale Ziel dieser Bachelorarbeit ist es, sich mit der Thematik von Erzählsituationen in Literaturverfilmungen auseinander zu setzen. Daher liegt das Augenmerk auf der Untersuchung der Gestaltung von Erzählperspektiven und deren Anwendung in epischer Literatur und narrativen Filmen. Anschließend soll die Literaturverfilmung „Die Farbe Lila“ anhand einer Vergleichsanalyse miteinander verglichen werden. Zur Klärung und zur genaueren Erläuterung dieses Sachverhalts wird zunächst ein Blick auf die allgemeine Erzähltheorie geworfen, ehe diese konkrete Anwendung auf den Roman „Die Farbe Lila“ findet. Anhand von Textstellen soll dann die Frage geklärt werden, um welche Art des Erzählens es sich im Buch handelt.

Abschließend werden die Erzählsituationen der Romanvorlage mit der Verfilmung verglichen und die Frage erläutert, ob der Film die vorherrschenden Erzählsituationen aus der literari-

¹ Truffaut, François:, 2010, S. 118

² Vgl. Strautz, Evelyn, 1996, S.11

³ Albersmeier, Franz-Josef, 1989, S.7

schen Vorlage transformieren kann und mit welchen Gestaltungsmitteln diese aufgelöst werden.

Zur sachkundigen Beantwortung dieser Fragen wurde, neben der Primärliteratur von Alice Walker selbst, Literatur von renommierten Literaturwissenschaftlern, wie Franz Karl Stanzel, verwendet. Besonders aber Matthias Hurst untersuchte die narrative Gestaltung literarischer Texte und deren Übersetzung in das Medium Film. Sein Fachbuch *Erzählsituationen in Literatur und Film*⁴, gehört daher zu den Grundlagen dieser Arbeit.

1.1 Erläuterung der Gliederung

In Kapitel 2 wird die Literaturverfilmung definiert. In diesem Kontext werden die Begriffe Transformation, Werktreue und freie Adaption erläutert.

Um einen Überblick zu bekommen, wird auf die Anfänge der Literaturverfilmung in Kapitel 2.2 eingegangen.

Die Grundlage für die Diskussion der These dieser Bachelorarbeit bietet Kapitel 3, das sich mit Erzählsituationen in epischer Literatur und narrativen Filmen auseinander setzt. Da es unterschiedliche Arten der Erzählsituationen gibt, werden diese in Kapitel 3.1 näher definiert. Jedes Literarische Werk zeichnet sich durch seine epische Qualität aus. Den Grad der Qualität bestimmt die Mittelbarkeit, auf die in Kapitel 3.2 eingegangen wird. Um einen Überblick über die verschiedenen Idealtypischen Erzählsituationen zu bekommen, entwickelte der Literaturwissenschaftler Franz K. Stanzel ein Typenmodell. Dieses wird in Kapitel 3.3 vorgestellt und erläutert.

Kapitel 4 stellt die Unterschiede zwischen Literatur und Film, in Bezug auf die Erzählsituationen, gegenüber. Auch hier stellt sich die Frage nach der Mittelbarkeit, die es ebenso im Medium Film umzusetzen gilt. Ob der Film Mittelbar bzw. Unmittelbar ist wird in Kapitel 4.1 beantwortet. Schon seit Beginn des Films greift das Medium gerne auf seinen Vorgänger die Literatur zurück und bedient sich an seinem epischen Material. In welcher Beziehung die beiden Medien zueinander stehen wird in Kapitel 4.2 thematisiert. Kapitel 4.3 beschreibt die Umsetzung des Erzählers im Film. Hierbei wird zwischen kinematographischen- und nicht kinematographischen Gestaltungsmitteln unterschieden.

⁴ Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen 1996

Die bereits gewonnenen Erkenntnisse aus den vorherigen Kapiteln sollen anhand einer Vergleichsanalyse am Beispiel der Literaturverfilmung „Die Farbe Lila“ belegt werden.

Das Kapitel 5 stellt die Buchautorin und Aktivistin Alice Walker und den Regisseur Steven Spielberg vor und gibt einen Einblick in deren Biographie und ihre Arbeit an dem Werk „Die Farbe Lila“. Zudem wird in Kapitel 5.1 die Handlung des Romans vorgestellt.

Kapitel 6 setzt sich mit der Analyse der literarischen Vorlage von Alice Walker und der filmischen Adaption von Steven Spielberg „Die Farbe Lila“ auseinander. In epischer Literatur ist der Autor niemals auch der Erzähler, daher befasst sich das Kapitel 6.1 damit, wer der Erzähler und somit der Vermittler der Geschichte des Buches ist. In Kapitel 6.2 wird anhand von Textbeispielen aus dem Roman definiert, um welche Idealtypische Erzählsituation es sich handelt. Diese Erkenntnisse werden dann auf den Typenkreis von Franz K. Stanzel angewendet.

Im zweiten Abschnitt von Kapitel 6 wird die Frage geklärt, ob Steven Spielberg in seiner Verfilmung die gleiche Erzählsituation adaptieren kann, wie in der Romanvorlage. In Kapitel 6.2.1 wird der Gebrauch von „voice-over“ in dem Film erläutert. In Kapitel 6.2.2 wird hingegen der visuelle Aspekt der Erzählperspektive untersucht.

Kapitel 7 bildet durch die Schlussbemerkung den Abschluss der Bachelorarbeit. Es erfolgt eine Auswertung bezüglich der These, ob literarische Texte und ihre filmischen Adaptionen miteinander verglichen werden dürfen.

Adaption ist ein allgemeiner Begriff für die Bearbeitung eines Kunstwerkes, woraus dann in einem anderen Medium, ein neues Werk entsteht.⁵ In dieser Arbeit wird der Begriff für die Literaturverfilmung im Speziellen verwendet. Es werden die Begriffe Literaturverfilmung, Adaption und Transformation verwendet, ohne dadurch eine Wertung, eine Herabsetzung oder Hervorstellung von dem einen oder anderen Begriff in Bezug auf Literatur und Film bei dem Rezipienten hervorzurufen.

Für diese Arbeit wurde ausschließlich mit der deutschen Übersetzung der Erzählung „Die Farbe Lila“, sowie mit der deutschen Filmfassung gearbeitet.

⁵ Vgl. Monaco, James, 2011, S. 11

2 Was ist eine Literaturverfilmung?

„...erstens ist jedes Buch unverfilmbar und zweitens nur so lange, bis es verfilmt wird.“⁶

Die Hälfte aller produzierten Filme basieren auf einer literarischen Vorlage⁷.

Im Folgenden soll die Entwicklung der Literaturverfilmung sowie der heutzutage bevorzugte Gebrauch von freier Adaption gegenüber Werktreue dargestellt werden.

2.1 Definition Literaturverfilmung

Orientiert sich ein Film an einer literarischen Vorlage, ist die Rede von einer filmischen Adaption oder einer Literaturverfilmung.⁸ Als Grundlage der Adaption können unterschiedliche Textvorlagen, von einem Roman bis hin zu einer Kurzgeschichte, dienen.⁹ Dadurch waren einige Anpassungen nötig, daher auch der Begriff der Adaption (von lat. *Adaptare* = anpassen). Dieser Begriff ist jedoch nicht nur auf den Film, sondern für jede Transformation eines Kunstwerkes in ein anderes Medium anwendbar.¹⁰

Die Gestaltung einer Adaption bleibt jedoch offen. Sie kann detailgenau und nah am Inhalt sein oder sich komplett vom Text lösen und frei umgesetzt werden.¹¹ Der Begriff „Literaturverfilmung“ ruft jedoch gespaltene Meinungen hervor, denn einerseits verweist dieser Begriff auf den literarischen Ursprung, andererseits klagen insbesondere Filmwissenschaftler auf die Eigenständigkeit, die jeder Film besitzt.¹² Sie gehen in ihren Behauptungen teilweise soweit und sagen, sie hätten die Literatur nur in den Anfängen gebraucht.¹³

⁶ Hurst, Matthias, 1996, S.1

⁷ Bei Literarischer Vorlage ist das Drehbuch nie mit einbezogen

⁸ Vgl. Horn, Christian, 2006, S.6

⁹ Vgl. Koebner, Thomas – Reclams Sachlexikon, 2007, S. 404

¹⁰ Vgl. Kargl. Reinhardt, 2006, S. 15

¹¹ Vgl. Koebner, Thomas – Reclams Sachlexikon, 2007, S. 404

¹² Vgl. Horn, Christian, 2006, S.6

¹³ Vgl. Bohnenkamp, Anne, 2012, S.9

2.1.1 Transformation

Da Literatur und Film sich in ihren Zeichensystemen unterscheiden, muss beim Übergang eines literarischen Werkes in einen Film ein Prozess der Transformation stattfinden. Die Zeichen des Textes müssen in die filmischen Zeichen übertragen werden.¹⁴

„Transformation soll heißen, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen-und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium, [...] aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht.“¹⁵

Das Verfahren der Transformation literarischer Stoffe in ein visuelles Medium kann verschiedene Schwerpunkte setzen, ist aber immer eine Interpretation des Regisseurs. Man muss daher zwischen „Werktreue“ und „freie Adaption“ unterscheiden.¹⁶

2.1.2 Werktreue

Wie der Begriff schon wiedergibt, handelt es sich bei der „Werktreue“ um die Treue der filmischen Adaption zu der Romanvorlage. Dabei entsteht der Konflikt, dass einerseits die Adaption möglichst nah am Originalwerk sein sollte und andererseits jedoch eine Individualität des neuen Werkes geschaffen werden muss.¹⁷ Seit den Anfängen der Literaturverfilmung herrscht die Ansicht, dass das literarische Werk „in der Verfilmung nur verlieren könne, da sie das Original zwangsläufig trivialisiere“¹⁸, die Werktreue würde allerdings die kreative Freiheit des Filmemachens dahingehend einschränken, dass es sich hierbei um das Abfilmen theatralisch vorgetragener Texte handelt, und der Film als künstlerisches Werk nicht für sich selbst stehen würde.¹⁹

„Selbst wenn sich hinter ihr [der Werktreue] nicht die Abwertung des Films gegenüber der Literatur verbirgt, ist sie zur Charakterisierung des spezifischen Filmischen untauglich.“²⁰

¹⁴ Vgl. Horn, Christian, 2006, S.8

¹⁵ Schneider, Irmela, 1996, S.23

¹⁶ Vgl. Horn, Christian, 2006, S.9

¹⁷ Vgl. de.academic.ru

¹⁸ Bohnkamp, Anne, S.9

¹⁹ Vgl. Gast, Wolfgang, S.12-21

²⁰ Albersmeier, Franz-Josef, 1989, S.18

2.1.3 Freie Adaption

Die freie Adaption ist das Gegenteil zur Werktreue. Sie entfernt sich von der literarischen Vorlage und steht vielmehr für sich selbst, während sie die Aussage des Originals frei wiedergibt. Das Werk wird teilweise verständlicher und eindeutiger gezeigt, wenn es sich von dem originalen Text etwas entfernt.

André Bazin²¹ war einer der Ersten, der den Blick auf die Literaturverfilmung etwas erweiterte, anstatt an dem Punkt der Werktreue festzuhalten.²² Wie eingangs zitiert, vergleicht er die Transformation von Literatur in Film wie die Übersetzung von der einen in die andere Sprache. Auch hier ist eine wortwörtliche Übersetzung untauglich. Der Geist des Werks soll wiedergegeben werden, nicht das Wort.²³ Es kann beispielsweise in einer freien Adaption ein zeitlich zurückliegender Text durch den Film in einen modernen Kontext übersetzt werden. Die Werktreue geht verloren, der Kern der Geschichte bleibt erhalten. Eine „der wichtigsten Funktionen des Romans ist [...] eine Vorstellung von anderen Orten und Menschen zu vermitteln.“²⁴ Diese Möglichkeit besitzt auch der Film. Die Verfilmung hat die Freiheit, durch Bilder eine literarische Aussage zu vermitteln. Sie kann sich ständig ändern, je nachdem, wohin der Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf der Leinwand richtet, wohingegen die geschriebenen Seiten im Buch statisch sind.²⁵

Jede Adaption kann „nur eine mögliche Interpretation von vielen sein.“²⁶ Eine freie Adaption gibt das Werk nicht Wort für Wort filmisch wieder, sondern steht als Kunstwerk für sich selbst mit Anlehnung an seine literarische Vorlage.²⁷

2.2 Anfänge der Literaturverfilmung

Seit über 100 Jahren gibt es mittlerweile die Gattung der Literaturverfilmung, also fast genauso lang, wie den Film selbst.²⁸ Auch wenn die Technik damals noch nicht so fortschrittlich war wie sie es heute ist, griff der Film von Beginn an zur Literatur. Zwei Gründe hatte dies

²¹ André Bazin († 11. November 1958) gilt als bedeutendster französischer Filmkritiker nach dem Zweiten Weltkrieg und geistiger Vater der Nouvelle Vague.

²² Vgl. Bazin, André, 1993, S.38

²³ Vgl. Ebd. S. 38

²⁴ Vgl. Monaco, James, 2009, S.51

²⁵ Vgl. Ebd. S.50

²⁶ Vgl. Gast, Wolfgang, 1993, S.14

²⁷ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S.5

²⁸ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef, 1989, S.12

zur Folge. Zum einen das Bestreben besser zu werden.²⁹ „Mit der Aufnahme literarischer Stoffe begann sich der Film aus seinen zunächst höchst primitiven Anfängen zu lösen, die nur bei der mimischen Illusion blieben. Sie bedeuteten den Beginn, sich wenigstens stofflich am Künstlerischen zu orientieren.“³⁰ Ab etwa 1909 wuchs der Film allmählich aus der Rolle als Jahrmarktattraktion heraus und entdeckte sein Potenzial zum Erzählen von Geschichten.³¹

„Der Film wurde literarisch modernisiert und die Literatur filmisch aktuell.“³²

Es wurden zu Beginn meist nur klassische Werke verfilmt, bei denen die Bekanntheit gewährleistet war. Zu denen gehörten Werke wie beispielsweise Méliès oder Lumière. Wenn die Literatur ein voller Erfolg war, so muss es auch die Verfilmung werden, so die Meinung vieler damaliger Filmemacher.³³ Zum anderen liefern Romane vielfältigere Inhalte/Stoffe. Die Bücher brachten gute Inhalte für die filmischen Szenen.³⁴

²⁹ Vgl. Estermann, Alfred, 1965, S.186

³⁰ Ebd. S.186

³¹ Horn, Christian, 2006, S.7

³² Ebd. S.7

³³ Vgl. Estermann, Alfred, 1965, S. 187

³⁴ Ebd. S.187

3 Erzählsituationen in epischer Literatur

3.1 Die allgemeine Theorie der Erzählperspektiven

Bei einer Lektüre eines fiktionalen Textes schaltet sich sowohl zwischen den Autor und die erzählte Geschichte als auch zwischen die Geschichte und den Lesern eine Vermittlungsinstanz ein, die man als Erzähler oder zumindest Erzählinstanz bezeichnen kann. Der reale Autor, der nicht selbst zu Wort kommt, delegiert seine Erzählung an einen Stellvertreter, den Erzähler, den er mit unterschiedlich großen „Vollmachten“ hinsichtlich der zu erzählenden Geschichte ausstatten kann. Man unterscheidet dabei zwischen verschiedenen Erzählsituationen.³⁵ Zur Analyse von eben diesen Erzählsituationen in Prosatexten, entwickelte der Literaturwissenschaftler Franz Karl Stanzel ein in der Literaturwissenschaft weit verbreitetes Schema, dass in seinem Kern drei verschiedene Erzählperspektiven unterscheidet. Dabei unterscheidet er zwischen den idealtypischen Erzählsituationen (ES), die auktoriale, die personale und die Ich-Erzählsituation. Die typischen ES sind zu allererst als grobe Beschreibung der drei grundsätzlichen Möglichkeiten, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, zu verstehen.³⁶

3.1.1 Auktoriale Erzählsituation

Bei der auktorialen ES gehört der Erzähler selbst nicht zum Geschehen des Textes, sondern nimmt die Position des Verfassers und Vermittlers ein. Er schildert die erzählte Welt von außen, kann über Zukünftiges oder Vergangenes berichten, kennt die Gedanken der Figuren und gibt distanziert Kommentare und Wertungen ab. Daher wird dieser Erzähler auch als „allwissender Erzähler“ bezeichnet.³⁷ Der Erzähler einer auktorialen ES ist ein unabhängiger Beobachter. Ihm sind keine räumlichen oder zeitlichen Grenzen oder Einschränkungen vorgegeben.³⁸

³⁵ Vgl. uni-due.de

³⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S.13

³⁷ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 26

³⁸ Vgl. ebd., S. 25

3.1.2 Personale Erzählsituation

Eine solche Identifikation mit dem Erzähler wie bei der auktorialen ES, ist beim personalen Erzähler weniger gegeben. Hier wird das Geschehen nicht bloß erzählt, der Leser nimmt vielmehr die Handlung durch die Augen einer Figur, meistens des Protagonisten, wahr. Diese Erzählerfigur wird als „Reflektorfigur“ bezeichnet. Sie erzählt nicht das Geschehen, sondern scheint es selbst gerade zu durchleben. Autoren verwenden daher als stilistisches Element häufig erlebte Rede und innerer Monolog.³⁹ Da der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung blickt, erhält er ein eingeschränktes Bild von dem Empfinden der anderen Figuren.⁴⁰

„Diese ist eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht.“⁴¹

3.1.3 Ich – Erzählsituation

Bei der Ich– ES ist die Erzählerfigur im Geschehen der fiktiven Handlung integriert und erlebt die Handlung aus ihrer eigenen Perspektive. „Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählens.“⁴² Wichtig ist es hierbei, zwischen „erzählendem“ und „erlebendem“ Ich zu unterscheiden.⁴³ Beide sind zwar identisch, verfügen aber über einen unterschiedlichen Bewusstseinsstand. Das erzählende Ich schildert die Handlung rückblickend und hat damit eine größere Distanz zum bereits Erlebten, während das erlebende Ich genau in diesem Moment die Geschehnisse erlebt.⁴⁴

3.2 Mittelbarkeit

Epische Literatur wird erzählt – nicht von ihrem jeweiligen Autor, sondern von einer Erzählerfigur, die der Autor zur Vermittlung seiner Fiktion eingesetzt hat. Der Autor schreibt einen literarischen Text und gestaltet dabei – mehr oder weniger spürbar – einen Erzähler.⁴⁵ Im Roman „Die Farbe Lila“ übergibt Alice Walker die Aufgabe des Erzählens in die Hände ihrer

³⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 25

⁴⁰ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 14

⁴¹ Hurst, Matthias, 1996, S. 25

⁴² Stanzel, Franz K., 2008, S. 15

⁴³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 23

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 24

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 13

Hauptprotagonisten Celie und der Nebenprotagonistin Nettie. In diesem Falle hat Walker die Worte geschrieben, aber sie erzählt sie nicht. Bei dem genannten Charakteristikum epischer Literatur handelt es sich also um die Trennung zwischen Autor und Erzähler.⁴⁶ In der Erzählkunst ist der Autor nie der Erzähler, sondern eine von ihm geschaffene Rolle, die er seiner Geschichte zuordnet.⁴⁷ Die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ist von entscheidender Bedeutung für eine literaturwissenschaftliche Theorie des Erzählens.⁴⁸

„Sie ist als ein Charakteristikum der epischen Literatur die Voraussetzung für das Erkennen eines spezifischen Gattungsmerkmals der Epik, das es von der Dramatik grundlegend unterscheidet – der Mittelbarkeit.“⁴⁹

Indem der Autor eines literarischen Werkes eine Erzählfigur erschaffen hat, die den Stoff an die Leser weitergibt, schafft er eine vermittelnde Instanz.⁵⁰ Nicht der Autor selbst spricht zu den Rezipienten, sondern eine dritte, oft völlig unscheinbare Person, die aus einer bestimmten Perspektive, die nicht unbedingt die des Autors sein muss, das Geschehen wiedergibt.⁵¹ „Die Stimme eines Erzählers wird zu einem „Mittler“, zu einem Vermittler der Geschichte. Die Erzählfigur selbst wird zum Zeichen der Mittelbarkeit.“⁵² Die Mittelbarkeit, die sich durch die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ergibt, erweist sich somit als ein konstitutives Element der epischen Literatur.⁵³

3.2.1 Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur

Die Mittelbarkeit der epischen Literatur stellt den entscheidenden Faktor beim Arbeitsprozess den Stoff zu einem literarischen Kunstwerk zu formen. Man unterscheidet dabei zwischen einer Tiefen – und einer Oberflächenstruktur des epischen Textes.⁵⁴

Die Tiefenstruktur beinhaltet zum einen den Stoff als ungeformte Idee und zum anderen alle Faktoren und Prozesse, die mit dem Akt des Schreibens, der „gattungsgemäßen Genese eines Erzähltextes“, zusammenhängen. Die Oberflächenstruktur zeigt sich im niedergeschriebenen Text, das heißt sie beinhaltet

⁴⁶ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 14

⁴⁷ Vgl. Kayser, Wolfgang, 1978, S. 193

⁴⁸ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 16

⁴⁹ Ebd. S. 16

⁵⁰ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 17

⁵¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 16

⁵² Stanzel, Franz K., 2008, S. 22

⁵³ Ebd. S. 23

⁵⁴ Ebd. S. 26

alles, was aus dem vorliegenden, abgeschlossenen Erzähltext lesbar ist. Sie wird auch als „unmittelbare Erscheinungsform eines literarischen Textes“ bezeichnet.⁵⁵

Die Transformation eines reinen Stoffes aus der Tiefenstruktur in den Text der Oberflächenstruktur, also in das literarische Werk, ist die künstlerische Arbeit des Autors. Er kann dabei aus verschiedenen Formen der Textgestaltung (Tiefenstruktur) wählen und indem er sich für eine Form entscheidet, legt er die Erzählperspektive fest. Aus einer Vielzahl möglicher Erzählerfiguren erweckt er eine zum Leben, die als Erzähler des epischen Textes zum „Präsentator“ der Erzählung (Oberflächenstruktur) wird. Der Vermittler zwischen Autor und Rezipienten.⁵⁶

Die Besonderheit eines Textes entsteht also durch den Prozess der Schaffung einer Oberflächenstruktur aus einer Tiefenstruktur. Und da die Oberflächenstruktur das Medium der Vermittlung zwischen Autor und Lesern darstellt, nimmt der „Mittler“ selbst, die Erzählfigur, oder genauer gesagt: die Wahl einer Erzählfigur, eine entscheidende Rolle bei der Formung dieser Struktur ein. Die Oberflächenstruktur ist direkt abhängig von der Erzählerperspektive; sie ist vollständig durch sie bestimmt.⁵⁷

Hierdurch zeigt sich die Wichtigkeit und Bedeutung der Erzählerfigur. Es ist keineswegs egal, für welche Art der Vermittlung sich ein Autor entscheidet, denn diese Entscheidung trägt letztendlich zur Qualität des entstehenden Werkes bei.⁵⁸

3.2.2 Mittelbarkeit und Literarizität

Stanzel weist darauf hin, dass gerade die Gestaltung der Mittelbarkeit entscheidenden Einfluss auf die literarische Qualität eines Textes nimmt.⁵⁹

„Bedeutende Werke der Weltliteratur zeichnen sich häufig durch eine innovative, von der Norm abweichende Erzählerweise aus; nicht so sehr die erzählte Handlung steht bei ihnen an erster Stelle, sondern der Erzählvorgang selbst.“⁶⁰

Indem der Erzählvorgang auf eine neue, überraschende Art und Weise gestaltet wird und dabei bewusst die Vermittlung zwischen Autor, Erzähler und Leser thematisiert, erhält er

⁵⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 18

⁵⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S.27

⁵⁷ Vgl. ebd. S.28

⁵⁸ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S.19

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 21

⁶⁰ Stanzel, Franz K., 2008, S. 33

einen weitaus wichtigeren Stellenwert im Gesamtzusammenhang des literarischen Werkes als beispielsweise bei der Trivialliteratur, bei der es hauptsächlich um den reinen funktionellen und informellen Erzählvorgang geht.⁶¹ Die Form der Mittelbarkeit, das heißt die Wahl und Gestaltung der Erzählperspektive, kann zum wichtigen Kriterium anspruchsvoller Literatur werden; hohe Literarizität.

3.3 Typische Erzählsituationen – Der Typenkreis

Um die Komplexität der drei Erzählsituationen – auktoriale ES, personale ES und Ich-ES - in epischer Literatur und der damit verbundenen Mittelbarkeit zugänglicher zu machen, benutzt Franz K. Stanzel den Typenkreis. Dieser ist in drei Konstituenten einzuteilen: „Person“, „Perspektive“ und „Modus“. Diese decken jeweils einen bestimmten Aspekt der gestalteten Mittelbarkeit, also der Erzählsituation, ab.⁶²

Die Konstituente „Person“ bezieht sich auf die Person des Erzählers. Auf sein Verhältnis zur fiktiven Welt des Erzähltextes und erstreckt sich zwischen den beiden Polen Identität und Nichtidentität der Seins – oder Existenzbereiche des Erzählers und der fiktiven Person des epischen Werkes.⁶³ Man unterscheidet also, ob der Erzähler in derselben Welt wie die Charaktere lebt oder von außen berichtet.⁶⁴ So deckt also die Identität der Seinsbereiche den Existenzbereich des Erzählers und der Romanfigur ab und entspricht somit der Ich- Es, in der die Erzählerfigur ein Bestandteil der fiktiven Welt ist. Die auktoriale ES hingegen ist bei der Nichtidentität der Seinsbereiche anzuordnen. Hierbei ist der Erzähler ein unabhängiger und übergeordneter Beobachter auf die fiktive Geschichte.⁶⁵



Abbildung 1 - selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst

⁶¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 22

⁶² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 70

⁶³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 26

⁶⁴ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 70

⁶⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 26

Die zweite Konstituente „Perspektive“ beschäftigt sich mit der Art und Weise wie der Leser die gestellte Wirklichkeit wahrnimmt. Die Art und Weise dieser Wahrnehmung hängt davon ab, ob sich der Standort, von dem aus das Erzählte präsentiert wird, innerhalb der Geschichte befindet oder außerhalb des Geschehens liegt. Der Erzähler ist also mittendrin und berichtet direkt oder erzählt als Beobachter von außen.⁶⁶ Man unterscheidet hierbei zwischen Außenperspektive und Innenperspektive. Die auktoriale ES ist damit bei der Außenperspektive einzuordnen, wobei man die Ich-ES oder die personale ES der Innenperspektive zuordnet.⁶⁷



Abbildung 2 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst

Die dritte Konstituente „Modus“ wird durch den Erzähler und den Reflektor gebildet. Bei der Erzählerfigur wird dem Leser das Gefühl vermittelt, einem Erzähler direkt gegenüber zu stehen. Bei der Reflektorfigur hingegen wird nicht erzählt, sondern sie hat die Geschehnisse direkt erlebt.⁶⁸ Während die Erzählerfigur auf eine auktoriale ES und Ich-ES verweist, bezieht sich die Reflektorfigur auf die personale ES.⁶⁹ Sie tritt damit an die Stelle des Erzählers und erzeugt dadurch das Gefühl unmittelbaren Miterlebens.⁷⁰



Abbildung 3 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst

⁶⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 72

⁶⁷ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 26

⁶⁸ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 71

⁶⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 27

⁷⁰ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 27

Die drei Konstituenten „Person“, „Perspektive“ und „Modus“ bilden ein System, in dem alle Erzählvarianten möglich werden, die sich zwischen den Positionen ergeben können. Die idealtypischen Erzählsituationen können somit je einer Konstituente zugeordnet werden.⁷¹ Die Ich-ES zu der Konstituente Person – Identität der Seinsbereiche von Erzähler und epischen Figuren. Die auktoriale ES ist der Konstituente Perspektive zu zuordnen – Außenperspektive. Und die personale ES zu der Konstituente Modus - Reflektor.⁷²

Die folgende Abbildung zeigt den von Stanzel entworfenen Typenkreis. Er verdeutlicht das System der Konstituenten und der typischen Erzählsituationen.

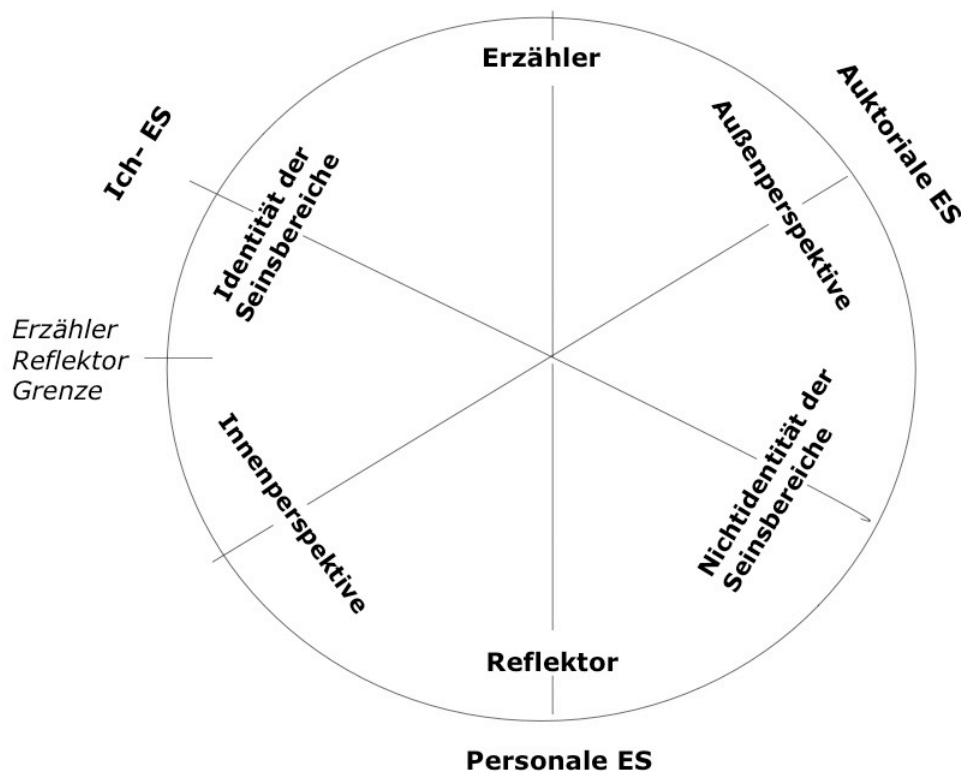


Abbildung 4 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel

Auf diesem Typenkreis lassen sich entlang der Konstituentenpole (im inneren des Kreises) und zwischen den drei Idealtypen beliebige Erzählsituationen einordnen.⁷³ Franz K. Stanzel betont jedoch, dass dieses Modell sich keinerlei System verpflichtet fühlt

⁷¹ Vgl. Stanzel, Franz K., 1996, S. 72

⁷² Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 27

⁷³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S.28

und sich daher keinerlei Einschränkungen auferlegt.⁷⁴ Eine absolut zutreffende Einordnung wird also nicht immer gelingen. Außerdem können sich Erzählsituationen auch innerhalb einer erzählten Geschichte ändern.⁷⁵

Stanzel ordnete den Typenkreis bewusst in Kreisform an. So wird auf der einen Seite die Geschlossenheit des Systems und auf der anderen Seite sein dialektischer Charakter ersichtlich.⁷⁶ Er veranschaulicht die drei Grundoppositionen, die die konstitutive Basis der typischen Erzählsituationen bilden: „Person“, „Perspektive“, „Modus“ und ihre Zuordnung zueinander im System der Erzählerformen.⁷⁷ „So sind z.B. die Gegensätze zwischen auktorialer und personaler ES nach Modus und Perspektive in der Ich- ES aufgehoben.“⁷⁸ Die Anordnung der Idealtypischen ES auf dem Schema des Typenkreises ermöglicht eine Darstellung aller denkbaren Möglichkeiten der Haupttypen.⁷⁹

„In diesem Sinne ist der Typenkreis als ein geschlossenes Kontinuum aufzufassen, das die unbegrenzte Zahl von Variationen der typischen Formen aufzunehmen imstande ist und ihre jeweilige Transponierbarkeit hin zu den beiden benachbarten Typen aufzeigt.“⁸⁰

Der Typenkreis verbindet die drei Idealtypen des Erzählens mit den drei Konstituenten, um aufzuzeigen welche Form der Mittelbarkeit der Autor für seine epische Literatur gewählt hat.⁸¹

⁷⁴ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 85

⁷⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S.28

⁷⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 1996, S. 86

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 240

⁷⁸ Stanzel, Franz K., 2008, S. 86

⁷⁹ Vgl. ebd., S.86

⁸⁰ Ebd., S. 86

⁸¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 29

4 Erzählsituationen in dem Medium Film

Das die epische Literatur ihre Mittelbarkeit durch die Wahl einer auktorialen-, personalen-, oder Ich- Erzählsituation erlangt, konnte bereits festgestellt werden. Doch wie schaut es bei dem Medium Film aus? Die Frage soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

4.1 Mittelbarkeit des Films

„Das Kino bedeutet ein Genre für sich.“⁸²

Die Vermittlung des Stoffes durch eine Erzählerfigur ist ein grundlegendes Merkmal der Mittelbarkeit von literarischen Texten.⁸³ „Ästhetische und literarische Qualitäten werden entscheidend durch den Prozess der Vermittlung, durch die Inszenierung der Mittelbarkeit sozusagen, geprägt.“⁸⁴ Aber wie sieht es im Medium Film aus? Franz K. Stanzel unterstellt dem Film eine Tendenz zur Unmittelbarkeit.⁸⁵

„Die Umsetzung eines literarischen Werkes, das seine Qualität seiner episch bedingtem Mittelbarkeit verdankt, das seine Wirkung zum großen Teil durch den bewußten Einsatz eines vermittelnden Erzählers erzielt, in ein Medium, das seinerseits dieser künstlerisch wirkungsvollen Mittelbarkeit völlig entbehrt, müßte von vornherein als gescheitert – oder zumindest: als in hohem Maße unbefriedigend – betrachtet werden.“⁸⁶

Die Frage nach der Unmittelbarkeit, bzw. Mittelbarkeit, des Films steht schon seit Jahren zur Diskussion und geht nach wie vor über ein rein theoretisches Interesse hinaus.⁸⁷ Seit den Anfängen des Films steht die Frage um den Vergleich zwischen den Möglichkeiten der Literatur und des Films oft im Mittelpunkt der Filmkritiker. Das Hauptaugenmerk lag dabei besonders auf der künstlerischen Qualität der beiden Medien.⁸⁸

⁸² Bruns, Max, 1978, S. 87

⁸³ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 30

⁸⁴ Hurst, Matthias, 1996, S.50

⁸⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 50

⁸⁶ Ebd., S.50

⁸⁷ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S.50

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 51

So behauptet Thomas Mann⁸⁹ in seinem im Jahre 1928 geschriebenen Essay „Über den Film“⁹⁰ der Film habe keinerlei künstlerische Qualitäten.⁹¹

*„[...] mit Kunst hat, glaube ich, verzeihen Sie mir, der Film nicht viel zu schaffen, und ich halte es für verfehlt, mit der Sphäre der Kunst entnommene Kriterien an ihn heranzutreten.“*⁹²

Mann behauptet Kunst zeichne sich immer durch Mittelbarkeit aus.⁹³ „Durch eine Gestaltung des Künstlers, wohingegen Film lediglich ungestalteten Stoff wiedergebe.“⁹⁴ So war es jedoch nicht nur Mann der dem Film als unabhängiges Kunstmedium skeptisch gegenüberstand, sondern auch Dichter und Dramaturgen wie Max Bruns und Erich Oesterheld, die dem Film eine gewisse Oberflächlichkeit unterstellten.⁹⁵ Es sei nur eine Aneinanderreihung von Bildern, die den Rezipienten dazu verleihen die Gedanken abzuschalten.⁹⁶ Bei all diesen Aussagen muss jedoch berücksichtigt werden, dass diese fast hundert Jahre zurückliegen, zu einem Zeitpunkt indem der Film technisch noch nicht so weit entwickelt war.⁹⁷

So ändert auch Stanzel seine Meinung bezgl. der Unmittelbarkeit des Films. Er spricht dem Film zwar keine hundertprozentige Mittelbarkeit aus, erkennt jedoch, dass mit narrativen Elementen, wie Kameraeinstellungen oder dem gebrauch von „voice over“, der Unmittelbarkeit entgegen gewirkt werden kann.⁹⁸ Bei der epischen Literatur ist es die Wahl der Erzählsituation, die die Geschichte an die Leser vermittelt. Vergleicht man diese nun mit dem Film, lässt sich feststellen, dass dem Medium ein größeres Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen:⁹⁹ „*Mise-en-scène* – die Inszenierung der Bilder, die sowohl Einstellungsgröße, Perspektive, Beleuchtung und Farbgestaltung als auch Bewegungen, Fahrten und Schwenks der Kamera umfasst-,
Montage – die kontinuierliche Anordnung und zeitliche Dauer der Bilder, die rhythmische

⁸⁹ Paul Thomas Mann († 12. August 1955) war ein deutscher Schriftsteller und einer der bedeutendsten Erzähler des 20. Jahrhunderts.

⁹⁰ Mann, Thomas: Über den Film (gesammelte Werke in dreizehn Bänden)

⁹¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 51

⁹² Ebd. S. 51

⁹³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 51

⁹⁴ Ebd. S. 51

⁹⁵ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 118

⁹⁶ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 53

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 58

⁹⁸ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 118

⁹⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 61

Verkettung einzelner Einstellungen zu Szenen, Sequenzen und narrativen oder deskriptiven Syntagmen

Ton – Sprache und Geräusche, die, synchron oder asynchron, diegetisch oder nicht-diegetisch, jeweils unterschiedliche Grade der Realitätswiedergabe evozieren können – und *Musik* – diegetische Musik als Element der dargestellten Handlung und nicht-diegetische Musik als Illustration oder Kommentierung der Handlung, als Mittel der Parodie oder als Zitat.“¹⁰⁰

All diese Faktoren tragen dazu bei, den Film und seine künstlerischen Qualitäten wirksam werden zu lassen.¹⁰¹ Und ob allein oder zusammen bilden all diese Gestaltungsmöglichkeiten den Weg zur Mittelbarkeit.¹⁰²

„In diesem Sinne ist das, was wir wahrnehmen, wenn wir einen Film sehen, immer schon die Repräsentation einer anderen Vorstellung und ästhetisch vermittelt.“¹⁰³

Von den Dreharbeiten bis hin zur Postproduktion durchläuft der Film zahlreiche Stationen, bei denen technische und künstlerische Entscheidungen maßgeblich Einfluss auf die Gestaltung, das Aussehen, die Intention und die Qualität des Endproduktes nimmt.¹⁰⁴

Die Meinungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur in eine Richtung, in eine sehr vernichtende, bewegten, haben mittlerweile die entgegengesetzte Position erreicht. Für viele hat das Medium Film seinen momentanen Höhenpunkt erreicht.¹⁰⁵

„Beobachtet man abschliessend die Leistungsfähigkeit der beiden Medien in bezug auf erzählerische Verfahrensweisen, so kann man heute, rückblickend auf ein gemeinsames Jahrhundert von Film und Literatur, subsumieren, daß der Film in der Darstellung narrativer Fiktion in kurzer Zeit wesentlich subtilere Techniken und Strategien entwickelt hat, als die Literatur im gesamten Zeitraum ihrer Existenz je entwickeln können [...]“¹⁰⁶

¹⁰⁰ Ebd., S.61

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 61

¹⁰² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 119

¹⁰³ Hurst, Matthias, 1996, S. 62

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 62

¹⁰⁵ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 119

¹⁰⁶ Hurst, Matthias, 1996, S. 65

4.1.1 Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur des Films

Wie bereits festgestellt wurde, kann das Medium Film durch verschiedene Aspekte der Mittelbarkeit die epische Literatur – mehr oder weniger adäquat – adaptieren.¹⁰⁷ Die Mittelbarkeit der Literatur führte Franz K. Stanzel dazu, zwischen Tiefenstruktur (alle Ideen und Formen, der Prozess des Schreibens) und Oberflächenstruktur (der niedergeschriebene Text) zu unterscheiden.¹⁰⁸

Es liegt also nahe, auch beim Film, von einer Trennung dieser beiden Strukturen auszugehen. Die Tiefenstruktur bildet hierbei die reine Idee, die noch nicht gestaltet wurde. Die Oberflächenstruktur entspricht dem sichtbaren Produkt, dem Film, der durch verschiedene Aspekte transformiert wurde.¹⁰⁹

Hierbei unterscheidet man auch zwischen einer narrativen Struktur („histoire“) und einer Zeichenstruktur („discours“). Die „histoire“ entspricht damit der Tiefenstruktur, „discours“ bildet die Oberflächenstruktur. Filmisches Erzählen entwickelt sich also zunächst aus der „histoire“, der Idee in ihrer unbearbeiteten Grundform und entwickelt sich durch die Umsetzung erzählender Einheiten in den „discours“, in die narrative Umsetzung von Bildern, Szenen und Sequenzen, den die Rezipienten als Film wahrnehmen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 120

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 34

¹⁰⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 74

¹¹⁰ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 75

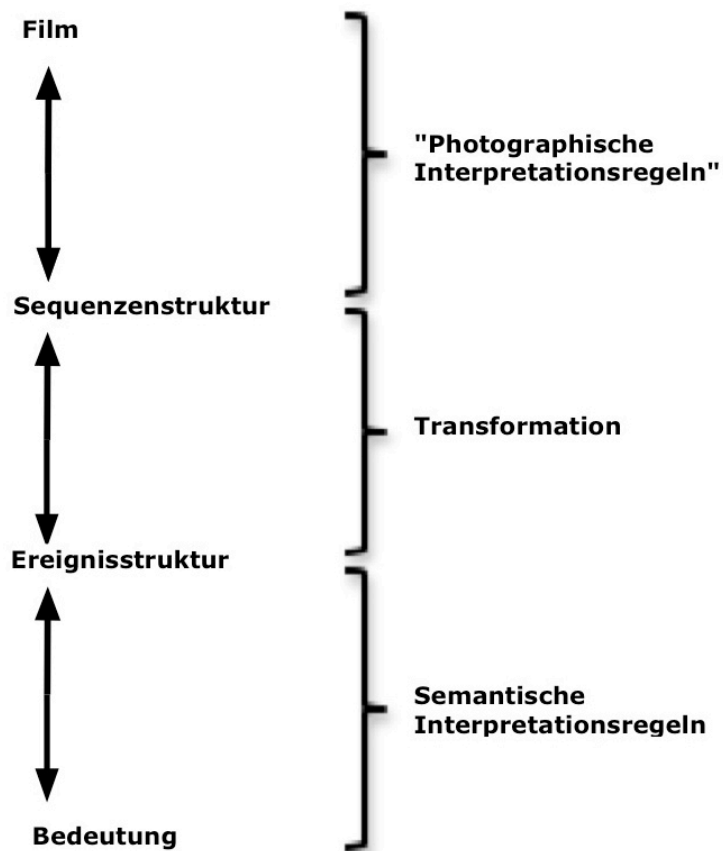


Abbildung 5 – Transformationsmodell; selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst

Bedeutung und Ereignisstruktur bilden zusammen die Tiefenstruktur (Idee, „histoire“). Durch die Transformation wird aus der Ereignisstruktur eine Sequenzenstruktur, d.h. die filmgerechte Form der Erzählung, die ihrerseits durch „photographische Interpretationsregeln“ in den Film (Oberflächenstruktur, „discours“) umgesetzt wird.¹¹¹

Über die Qualität und den Kunstanspruch des Films als erzählendes, also narratives, Medium entscheidet die Transformation und die richtige Anwendung der sogenannten „photographischen Interpretationsregeln“ (aus dem englischsprachigen Original „photographic

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 76

interpretation rules“).¹¹² Sprich die richtige photographische Umsetzung oder auch Übersetzung einer Interpretation von einem Medium ins andere.¹¹³

Hierbei weicht jedoch das Transformationsmodell des Films von seinem Vorbild, dem linguistischen Modell, ab. Bei der natürlichen Sprache kann man objektiv zwischen richtiger und falscher Transformation unterscheiden, da eine einwandfreie Transformation zu einer grammatikalisch richtigen Ausdrucksweise führt, wohingegen eine falsche Transformation einen fehlerhaften oder sinnlosen Ausdruck hervorruft.¹¹⁴ Die „filmische Sprache“ hingegen bietet nicht die einfache Möglichkeit zwischen richtig und falsch zu urteilen. Man kann die filmische Umsetzung einer epischen Literatur zwar als mehr oder weniger adäquat, oder als mehr oder weniger künstlerisch gelungen beurteilen, dennoch bleibt eine solche Entscheidung in ihrer Genauigkeit und Gründlichkeit meist abhängig von subjektiven Faktoren.¹¹⁵ Daher ist die Beurteilung der filmischen Transformation deutlich vager, als die der natürlichen Sprachen.¹¹⁶

„Sie [die „Filmsprache“] sprechen, heißt zum Teil: sie erfinden. Die Umgangssprache [...] sprechen, heißt einfach: sie gebrauchen.“¹¹⁷

Dies bedeutet, dass die Transformationsregeln der natürlichen Sprache exakt definiert sind, wohingegen die Regeln eines filmischen Transformationsmodells bislang immer unabhängig waren.¹¹⁸

4.1.2 Der kinematographische Code

Die „photographischen Interpretationsregeln“ beziehen sich auf den kinematographischen Code. Er denkt die rein visuelle Komponente der Filmgestaltung ab und ist somit der wichtigste Part im Transformationsprozess.¹¹⁹ Um ein besseres Verständnis für die Strukturen des Films zu bekommen, muss zwischen „kinematographisch“ und „filmisch“ unterschieden werden.

Das Bild ist das gattungsbestimmende Element des Films, es ist „kinematographisch“. Als „filmisch“ sind alle Elemente zu bezeichnen, die sich um das Bild herum bauen, z.B. Spra-

¹¹² Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 77

¹¹³ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 120

¹¹⁴ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 77

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 77

¹¹⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 122

¹¹⁷ Ebd., S. 122

¹¹⁸ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 77

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 78

che, Geräusche oder Musik.¹²⁰ Während der Film auf seine „nicht-kinematographischen“ Bestandteile (Sprache, Geräusche, Musik) durchaus verzichten könnte und trotzdem noch das Medium Film bliebe, wäre er ohne sein „kinematographisches“ Element (Bild) kein Film mehr. Der kinematographische Code umfasst alle visuellen Gestaltungsmittel und beinhaltet Gestaltungsmöglichkeiten wie der „Mise-en-scène“ und der „Montage“ (siehe Kapitel 4.4 Mittelbarkeit des Films).¹²¹

Bei dem Gestaltungsprozess eines Films durch die Transformation der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur spielen sowohl kinematographische Codes als auch nicht-kinematographische Codes eine Rolle.

4.2 Literatur als Vorbild des Films

Der erzählende, also narrative Spielfilm erweist sich als ein Medium, das seinen Stoff durch die Transformation in eine Oberflächenstruktur mittelbar präsentiert. Die aus der Tiefenstruktur entstandene Idee wird nach dem Prinzip des kinematographischen Codes, also bspw. durch bestimmte Blickrichtungen, interpretiert und wiedergegeben.¹²² Die epische Literatur gelangt ihre Mittelbarkeit durch die Gestaltung unterschiedlicher Erzählsituationen und legt somit den Grad an Kreativität und Qualität der Literatur fest. Wie schaut es allerdings bei dem Film aus, in welcher Weise kann er seine Mittelbarkeit nutzen? Seit der Erfindung des Films strebt er danach seinem Vorbild, der Literatur, in seiner erzählerischen Kraft gleichwertig zu werden.¹²³ So betont Christian Metz¹²⁴ bspw. „daß der Film, so wie wir ihn heute kennen, seine Gestaltungs- und Ausdrucksmittel hauptsächlich der Tendenz verdankt, sich umfassende narrative Fähigkeiten anzueignen.“¹²⁵ Der Film bildete also nicht nur Wirklichkeiten ab, sondern begann spezifische Erzähltechniken zu entwickeln, wobei den Regisseuren und Autoren sicherlich das Medium der Literatur als Vorbild galt.¹²⁶

¹²⁰ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 78

¹²¹ Vgl. ebd., S. 79

¹²² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 125

¹²³ Vgl. ebd., S. 126

¹²⁴ († 7. September 1993) war ein französischer Filmtheoretiker und Semiotiker.

¹²⁵ Hurst, Matthias, 1996, S. 85

¹²⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 125

*„Diese Beziehung der beiden Medien ist vollkommen organisch und genetisch
konsequent.“¹²⁷*

Der Film bediente sich also an den Mustern der Literatur, um von ihr das erzählen zu lernen. Hierbei modifiziert er die Muster, damit sie den technischen Anforderung und Möglichkeiten entsprechen.¹²⁸

4.3 Der Erzähler des Films

Es hat sich gezeigt, dass der Film als narratives Medium der epischen Literatur prinzipiell sehr ähnlich ist. Parallelen zeigen bei den beiden Medien in ihrer Mittelbarkeit und in ihrem Entstehungs- und Gestaltungsprozess durch die Transformation einer Tiefenstruktur in eine Oberflächenstruktur, dabei völlig unabhängig in ihren unterschiedlichen Zeichensystemen.¹²⁹ Die Annahme, dass der Film, vergleichbar zur Literatur, seine Mittelbarkeit durch eine Erzählerfigur gestaltet und sich dabei bei einer der Idealtypischen Erzählsituationen bedienen könnte, liegt also nahe.¹³⁰ Vergleicht man daher narrative Filme mit epischer Literatur, so lässt sich erkennen, dass eine Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor, bzw. Drehbuchautor oder Regisseur, auch beim Film gegeben ist.¹³¹

„[...]der Zuschauer perzipiert Bilder, die offensichtlich ausgewählt worden sind (es hätten auch andere sein können), die offensichtlich manipuliert worden sind (ihre Reihenfolge hätte eine andere sein können): er blättert sozusagen in einem Album von vorgeschriebenen Bildern, aber nicht „er“ blättert die Seiten um, sondern notwendigerweise irgendein [...] „großer Bilderverkäufer“, der [...] vor allem immer der Film selbst ist.“¹³²

Also nicht der Drehbuchautor, der Regisseur oder die Darsteller erzählen die Handlung des Films, sondern eine fiktive Figur oder Instanz. Sie ordnet, verknüpft und präsentiert die Bilder den Rezipienten in der Weise, wie sie selbst diese Bilder, oder genauer gesagt die Ereignisse, die zu den Bildern werden, von ihrem fiktiven Standpunkt aus wahrnimmt.¹³³ Das Ziel der Gestaltung des Films erfolgt in der Transformation der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur. Während die Tiefenstruktur lediglich den Stoff beinhaltet, ist die Ober-

¹²⁷ Hurst, Matthias, 1996, S. 86

¹²⁸ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 87

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 87

¹³⁰ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 201

¹³¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 87

¹³² Ebd., S. 88

¹³³ Vgl. ebd., S. 88

flächenstruktur ganz und gar durch die Perspektive der Erzählerfigur, durch die Erzählsituation geprägt.¹³⁴

„Mise-en-scène“ und „Montage“ sind dabei den Erzählsituationen untergeordnet und erfüllen ihre Aufgabe als bildliche, also kinematographische Ausdrucksmittel, indem sie die Erzählsituation in ihren perspektivischen Möglichkeiten szenisch gestalten und visuell umsetzen.

Da sich der Film in seinen erzählerischen Strukturen von seinem Vorbild der epischen Literatur beeinflusst lassen hat und sich die beiden Medien in mancher Hinsicht gleichen¹³⁵, sollte es möglich sein, das Erzählmodell von Franz K. Stanzel auch auf den narrativen Film anwenden zu können.

4.3.1 Erzählperspektiven des kinematographischen Codes - Illusion der Unmittelbarkeit

Dem Film ist die Möglichkeit gegeben, durch die Transformation der Tiefenstruktur in eine Oberflächenstruktur, einen fiktiven Erzähler zu erschaffen, der als Instanz zwischen Regisseur/Drehbuchautor und den Rezipienten vermittelt.¹³⁶

Es war Stanzel selbst, der dem Film eine Tendenz zur Unmittelbarkeit unterstellte. Wobei die Mittelbarkeit des Films mittlerweile bewiesen werden konnte. Das Phänomen der Unmittelbarkeit mag daran liegen, dass sich die Zeichensysteme der beiden Medien Film und Literatur voneinander unterscheiden.¹³⁷ „D.h. die Zeichen des literarischen Textes (die Wörter) unterscheiden sich in ihrer Gestalt weitaus mehr von ihren Bedeutungen (den Gegenständen, die sie bezeichnen) als die Zeichen des filmischen Diskurs (die Bilder).“¹³⁸ So ist das photographische Bild eines Hauses, in einem Film, dem wirklichen, realen Gegenstand Haus sehr viel ähnlicher, als die reine Buchstabenkombination „Haus“ in einem literarischen Text. Hier setzt auch der Aspekt der „gebrochenen Phantasie“ ein. Bei der Literatur wird dem Leser eine Geschichte mit Charakteren vorgestellt, die durch Beschreibungen in eine Richtung geformt werden kann, jedoch der Phantasie und der eigenen Vorstellungen jede mögliche

¹³⁴ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 202

¹³⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 89

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 89

¹³⁷ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 203

¹³⁸ Hurst, Matthias, 1996, S. 89

Freiheit lässt. Wohingegen beim Film dem Rezipienten ein Bild vorgeschrieben ist und das der Phantasie ersetzt.¹³⁹

„[...]Beim Zuschauen im Film ist das Wahrnehmungsobjekt identisch mit dem Filmbild, weil das Auge des Zuschauers an die Linse der Kamera gebunden ist. Daraus ergibt sich aber, daß das Filmbild in jedem Moment der Filmwahrnehmung – und dies besonders in Augenblick stark affektiver Beteiligung – das Vorstellungsbild ersetzt.“¹⁴⁰

Es ist jedoch nicht nur dieser Faktor der die Illusion der Unmittelbarkeit hervorruft, sondern, so paradox es auch sein mag, die Erzählsituationen des Medium Films im Allgemeinen.¹⁴¹ Um diesem Aspekt auf den Grund zu gehen, muss man den Film als rein kinematographisches Medium, das heißt nur mit den visuellen Elementen („Mise-en-scène“, „Montage“) und unter Berücksichtigung des Erzählmodells von Stanzel betrachten. Dies bedeutet nur die kinematographischen Erzählsituationen.¹⁴²

Wie bereits erwähnt verzeichnet Stanzel die Erzählsituationen der epischen Literatur (auktoriale ES, personale ES und Ich- ES) mit drei Konstituenten (Person, Perspektive, Modus) und deren jeweiligen polaren Fixpunkten.¹⁴³ Die Konstituente Modus setzt sich dabei aus den Fixpunkten Erzählerfigur und Reflektorfigur zusammen. Wendet man diese Konstituente nun auf das kinematographische Medium Film an, so lässt sich erkennen, dass eine deutliche Verschiebung Richtung Reflektorfigur stattfindet. Denn der Film weist niemals solch eine deutlich gestaltete Erzählerfigur auf wie in der epischen Literatur, bspw. wie in dem Roman „Die Farbe Lila“, der deutlich von der Hauptprotagonistin Celie erzählt wird. Bei der Konstituente Modus treten kinematographische Erzählsituationen also in einem Fokus um den Reflektor-Pol herum auf.¹⁴⁴



Abbildung 6 – selbst erarbeitet nach Vorlage von Matthias Hurst

¹³⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 89

¹⁴⁰ Ebd., S. 90

¹⁴¹ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 225

¹⁴² Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 91

¹⁴³ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 71

¹⁴⁴ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 91

Damit einhergehend bedeutet das, dass die Konstituente Person, die sich aus den Polen der Identität und Nichtidentität der Seinsbereiche des Erzählers und der fiktiven Figuren (im Roman oder im Film) bilden, stark in den Hintergrund rücken und fast bedeutungslos werden. Denn gibt es keine Erzählerfigur, so löst sich auch die Frage nach deren Existenzbereich auf. Existiert sie nicht, dann kann sie weder ein Teil der fiktiven Welt sein, noch beobachtend auftreten.¹⁴⁵

So stellt sich heraus, dass die Konstituente Person bei den kinematographischen Erzählsituationen keine Rolle spielt und die Konstituente Modus nur ihr halbes Potential hinsichtlich der Reflektorfigur entfalten kann.

Lediglich die Konstituente Perspektive kann im visuellen Medium Film beide Pole ausspielen. Wobei es kaum verwunderlich ist, da es sich beim Film um ein visuelles, von Perspektiven geprägtes Medium handelt.¹⁴⁶

Wendet man diese Erkenntnisse nun auf Stanzels Modell des Typenkreises an, so zeigt sich, dass sich die Spanne der kinematographischen ES zwischen den Polen der Konstituente Perspektive erstreckt und dabei von den beiden Idealtypen personale ES und auktoriale ES dominiert wird.

¹⁴⁵ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 92

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 92

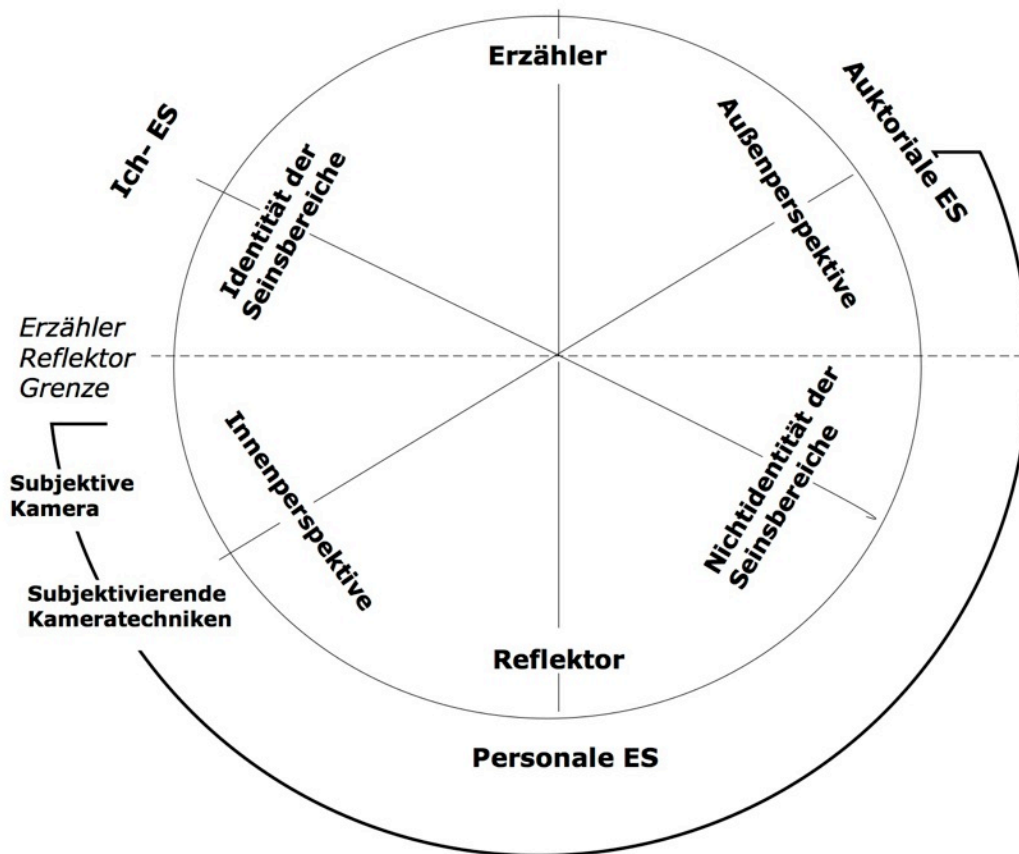


Abbildung 7 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel

Die Erzählsituationen des Films sind in einen Halbkreis um den Typenkreis anzuordnen. Sie liegen in einem Spektrum zwischen der auktorialen ES am Pol der Außenperspektive und dem gegenüberliegenden Pol der Innenperspektive, sowie in der Nähe zu der Erzähler-Reflektor Grenze. Der Film umfasst somit die untere Hälfte, den Reflektorbereich des Kreises. Es konnte bereits festgestellt werden, dass der Typenkreis der Erzählsituationen in der epischen Literatur ein in sich geschlossenes System bildete und somit grenzenlos erschien (siehe Kapitel 3.3 Typische Erzählsituationen – Der Typenkreis). Bei dem Typenkreis der kinematographischen ES ist dies nicht gegeben.¹⁴⁷

Sowohl die Ich- ES als auch der Pol Erzähler, der Konstituente Modus, fallen aus dem Halbkreis der kinematographischen Erzählsituationen heraus. Also genau die Erzählsituationen, die durch starke und auffallende Erzählerfiguren charakterisiert sind.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 93

¹⁴⁸ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 94

Die personale ES steht dagegen im Vordergrund. Das sei auch nach Stanzel die Erklärung dafür, dass der Film unmittelbar ist.¹⁴⁹

„Die Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit ist [...] das auszeichnende Merkmal der personalen ES.“¹⁵⁰

Die Illusion der Unmittelbarkeit wird zudem noch verstärkt durch den Aspekt der Identifikation zwischen Rezipient und den fiktiven Protagonisten, welche die Filmemacher gerne anwenden. Dabei dienen ihnen die Vielzahl an kinematographischen Gestaltungsmittel, wie die subjektive Kamera bei der dem Zuschauer das Gefühl vermittelt wird mit den Augen einer Filmfigur zu sehen.¹⁵¹ Die Nähe der Filmbilder zur täglich wahrgenommenen Wirklichkeit verstärkt diese Tendenz und somit entsteht für den Rezipienten schließlich das Gefühl, das Geschehen eines Filmes mit den Protagonisten mitzuerleben.

Die personale ES charakterisiert sich also dadurch, dass das Gefühl des Miterlebens in den Vordergrund gedrängt wird, wodurch hingegen die erzählende Instanz, die Mittelbarkeit in den Hintergrund rückt.¹⁵²

4.3.2 Innenperspektive – Subjektive Kamera und Ich- ES

Der Bereich, indem die kinematographischen Erzählsituationen festgelegt sind, ist aber nicht nur auf die personale ES beschränkt, sondern erstreckt sich zwischen den Polen der Konstituente Perspektive – Innen- und Außenperspektive.¹⁵³ Die Innenperspektive kinematographischer Erzählsituationen kann jedoch nicht mit der Innenperspektive literarischer Erzählsituationen, wie in Stanzels Modell, verglichen werden. Die literarische Innenperspektive zeichnet sich durch die Darstellung von Gedanken und Gefühlen des oder der Protagonisten aus, also durch Einblicke in deren Bewusstsein und die daraus entstehende Identifizierung zwischen Rezipienten und fiktiver Figur. Hierbei wenden Autoren oft den innere Monolog an.¹⁵⁴ Wendet man das auf den Film an, auf das visuelle Medium, so bedeutet die Innenperspektive als der von innen nach außen gerichtete Blick. Die kinematographische Innenperspektive ist also weder die Betrachtung der Innenwelt eines Protagonisten, nicht die Darstellung seiner Gedanken und Gefühle und auch kein innerer

¹⁴⁹ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 233

¹⁵⁰ Hurst, Matthias, 1996, S. 94

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 95

¹⁵² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 234

¹⁵³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 96

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 97

Monolog. Sie kennzeichnet sich durch den Blick einer Filmfigur auf die sich umgebende fiktive Außenwelt, also zum Beispiel eine Einstellung mit subjektiver Kamera (die Sicht eines Protagonisten).¹⁵⁵ „Die Innenperspektive der kinematographischen Erzählsituationen ist eine nach außen gewandte Perspektive.“¹⁵⁶

Bezieht man diese Erkenntnisse auf den Typenkreis kinematographischer Erzählsituationen (S. 27), lässt sich erkennen, dass das Spektrum an Möglichkeiten der ES unterhalb der Erzähler-Reflektor-Grenze und unterhalb der idealtypischen Ich- ES endet. Die Gestaltung der Erzählsituationen im Film kann auf dieser Seite des Typenkreises den Reflektorbereich nicht überwinden, das heißt sie bleibt im Bereich der personalen ES, also im Bereich des unmittelbaren Miterlebens.¹⁵⁷

Die Ich- ES hingegen setzt eine Erzählerfigur voraus. Sie entsteht nicht einfach durch die individuelle Wahrnehmung einer Person im Mittelpunkt der Handlung, sondern ist gekennzeichnet durch die Unterscheidung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich (siehe Kapitel 3.1.3).¹⁵⁸ In der Ich- ES erlebt der Rezipient eine Trennung zwischen der Figur die erzählt und der Figur die erlebt. Beide sind eine Person, jedoch verfügt das erzählende Ich über mehr Wissen und Distanz zu Handlung, während das erlebende Ich weniger distanziert in die Handlung involviert ist.¹⁵⁹ In seiner reinen visuellen Gestaltung kann der Film diese Trennung nicht erschaffen. Er kann zwar mit Hilfe subjektiver Kameraeinstellungen ein erlebendes Ich erzeugen, er kann jedoch nicht gleichzeitig ein erzählendes Ich, welches distanziert und kritisch die Außenwelt beobachtet, wiedergeben.¹⁶⁰

In epischer Literatur ist dem Ich- Erzähler, dank der Innenperspektive, die Spaltung zwischen erlebendem Ich und erzählendem Ich möglich. Im Film hingegen muss auf das erlebende Ich verzichtet werden, da die kinematographische Innenperspektive nur der nach außen gewandte Blick, nicht aber die nach innen gerichtete Selbstreflexion ist.¹⁶¹ Der Einsatz subjektiver Kamera kennzeichnet den Übergang von personaler ES zur Ich- ES. Das es dem Film aber nicht möglich ist, dem erlebenden Ich durch die Ergänzung des erzäh-

¹⁵⁵ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 166

¹⁵⁶ Hurst, Matthias, 1996, S. 97

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 97

¹⁵⁸ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 127

¹⁵⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 98

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 98

¹⁶¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 98

lenden Ich die Qualität einer vollwertigen Erzählerfigur zu verleihen, kann die Erzähler-Reflektor-Grenze an diesem Abschnitt nicht überschritten werden.¹⁶²

4.3.3 Außenperspektive – Der Zuschauer als Voyeur

Gegenüberliegend zum Pol der Innenperspektive liegt die Außenperspektive. Ihr ist, wie bereits erwähnt, die idealtypische auktoriale ES zuzuordnen.¹⁶³ Hier erstrecken sich die Möglichkeiten kinematographischer Erzählsituationen über die Erzähler-Reflektor-Grenze hinaus und reichen, wenn auch nicht weit, in die obere Hälfte des Typenkreises, in den Erzählerbereich, hinein.¹⁶⁴ Während die kinematographische Innenperspektive den nach außen gerichteten Blick der fiktiven Figuren zeigt, so stellt sich die kinematographische Außenperspektive als der Blick von außen auf die fiktiven Figuren dar.¹⁶⁵ Die Kamera als vermittelnde Instanz beobachtet die Protagonisten und deren Handlungen oder auch „leblose“ Szenen aus einer größeren Entfernung. Der Rezipient hat also das Gefühl von weiterer Distanz aus das Geschehen zu beobachten, sein Standort liegt somit außerhalb des eigentlichen Handlungsradius.¹⁶⁶

„Die kinematographische Außenperspektive ist der neugierige Blick des Voyeurs“¹⁶⁷

Die Erzählsituation des Films mit der Außenperspektive befindet sich zwar im Erzählerbereich, jedoch besteht noch immer das Gefühl von Unmittelbarkeit. Der Zuschauer des Films wird zwar eine übergeordnete Instanz zugewiesen, dennoch ist noch keine unabhängige Erzählerfigur erkennbar.¹⁶⁸ Ähnlich wie im realen Leben schaut der Rezipient von außen auf seine Umwelt, er sieht alles aus einer bestimmten Entfernung, bleibt somit in gewisser Weise Anonym und in Sicherheit. Um etwas besser sehen zu wollen, muss näher an das beobachtende Objekt herantreten werden. Dabei bekommt man eine bessere Sicht, verliert jedoch ein Stück weit an Distanz und Anonymität.¹⁶⁹

¹⁶² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 128

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 169

¹⁶⁴ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 99

¹⁶⁵ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 170

¹⁶⁶ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 100

¹⁶⁷ Hurst, Matthias, 1996, S. 101

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 101

¹⁶⁹ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 170

Und genau diesen Aspekt wenden die Filmemacher an. Es ist beispielsweise der Blick vorbei an Gegenständen im Vordergrund, ein tief hängender Ast, ein Gebüsch oder ein Zaun, die unscharf aufgenommen wurden.¹⁷⁰

Auch in dem Pol Außenperspektive kann der Tendenz zur Unmittelbarkeit nicht ganz entgegengewirkt werden. Die Illusion kann erst durchbrochen werden, wenn dem Zuschauer bewusst wird, dass der Blick nicht seiner ist, sondern durch eine erzählende Instanz gelenkt wird. Sprich sobald die Kamera sich den beobachtenden Dingen nähert und der Zuschauer aufhört Voyeur zu sein und erkennt, dass er jeweils die Position einnimmt, die ihm die erzählende Instanz zuweist.¹⁷¹

Die bisherigen Erkenntnisse über die Erzählsituationen des Films bezogen sich auf die kinematographischen, also rein visuellen Aspekte des Mediums. Im folgenden Kapitel sollen auch die nicht-kinematographischen Gestaltungsmittel mit einbezogen werden.

4.3.4 Nicht-kinematographische Gestaltungsmittel – Ich- Erzählperspektive

Wie sich gezeigt hat kann durch rein kinematographische, also visuelle Gestaltungsmittel, keine hundertprozentige Mittelbarkeit erreicht werden. Dadurch kann die Erzähler-Reflektor-Grenze auch nicht überschritten werden. Durch Möglichkeiten von verschiedenen Kameraeinstellungen, „Mise-en-scène“ und „Montage“, kann die Geschichte eines Films zwar visuell gezeigt werden, jedoch fehlt es dem Medium immer noch an einer vermittelnden Instanz, die die Geschichte erzählt.¹⁷² Dem Film fehlt es an Literarizität (siehe Kapitel 3.2.2).

Die kinematographischen Erzählsituationen sind jeweils der personalen ES zu zuordnen, erst eine übergeordnete Erzählerstimme erzeugt die filmische Ich- ES. Also der Einsatz von „Ton“ und damit nicht kinematographischen Gestaltungsmitteln (siehe Kapitel 4.1).¹⁷³ Die Ich- Es wird erst durch eine sprachliche Ergänzung des kinematographischen Codes möglich. Die Erzählerstimme einer fiktiven Figur, die in dem Geschehen beteiligt ist, erfüllt eine ähnliche Funktion wie die Stimme eines auktorialen Erzählers. Damit gelingt es dem Film sich seiner literarischen Vorlage anzunähern und eine authentischen Adaption zu erreichen.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 102

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 103

¹⁷² Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 171

¹⁷³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 106

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 110

„Mit Hilfe dieser sprachlichen Mittel lassen sich auch Gedankenpassagen und sogar die literarische Technik des inneren Monologs verwirklichen.“¹⁷⁵

Das Zusammenspiel von kinematographischen und nicht-kinematographischen Gestaltungsmitteln kann also eine Mittelbarkeit und damit verbundene Literarizität erschaffen.¹⁷⁶ Bei der epischen Literatur ist es meistens eine geschaffene fiktive Figur, die entweder innerhalb oder außerhalb der Geschichte steht, die zwischen dem Autor und den Lesern vermittelt. Durch den Einsatz einer „voice-over“ Stimme ist es dem Medium Film möglich, eben diese Aufgabe an eine Figur abzutreten, welche die vermittelnde Instanz zwischen Regisseur/Drehbuchautor und Zuschauer bildet.¹⁷⁷

Es konnte also festgestellt werden, dass die Adaption einer epischen Literatur in einen narrativen Film durch Gestaltungsmöglichkeiten des kinematographischen Codes möglich ist. Hierbei muss jedoch beachtet werden, dass die Auswahl der Mittelbarkeit, also der Erzählsituation, die Qualität der Adaption und damit der Literarizität stark beeinträchtigt.

¹⁷⁵ Ebd., S. 110

¹⁷⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S.175

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 176

5 „Die Farbe Lila“

Im folgenden Abschnitt dieser Arbeit sollen die gewonnenen Erkenntnisse, welche Erzählsituationen es gibt und wie sie sich in epischer Literatur und narrativen Filmen verhalten auf eine Literaturverfilmung angewendet werden. Hierfür eignet sich das Buch von Alice Walker „Die Farbe Lila“, welches später unter dem gleichnamigen Titel von dem Regisseur Steven Spielberg verfilmt wurde. Der Roman zeichnet sich besonders durch seine Erzählweise aus, da alles in Tagebuch- und Briefform geschrieben wurde. Um einen besseren Einblick in die Geschichte von „Die Farbe Lila“ zubekommen, soll zunächst der Roman interpretiert und seine Autorin Alice Walker, sowie den Regisseur vorgestellt werden.

5.1 Interpretation des Romans

*“Die Farbe Lila” erzählt die Lebensgeschichte von Celie, einer schwarzen Frau im armen, ländlichen Süden Amerikas. Zur Heirat mit ihrem gewalttätigen Ehemann gezwungen, verschließt sie sich mehr und mehr gegenüber der Welt. Nur ihr unerschütterlicher Glaube an Gott lässt sie ihr Leid und ihre Verzweiflung ertragen – bis sie durch die Freundschaft zu zwei außergewöhnlichen Frauen ihre Selbstachtung und damit den Weg ins Leben zurückfindet“.*¹⁷⁸

Die Romanhandlung setzt Anfang des 20. Jahrhunderts an. Die Hauptprotagonistin Celie ist zu Beginn vierzehn Jahre alt. Bis zu ihrem zwanzigsten Geburtstag wird sie von dem Ehemann ihrer Mutter, den sie für ihren leiblichen Vater hält, sexuell missbraucht und dabei zweimal geschwängert. Die Kinder werden ihr direkt nach der Geburt weggenommen. Nachdem Celies Mutter stirbt, versucht ihr Vater auch Nettie, ihre jüngere Schwester, zu missbrauchen. Um ihre Schwester vor den sexuellen Übergriffen zu schützen, bietet sie sich ihrem Vater „freiwillig“ an.¹⁷⁹

Der wiederum verkauft Celie an einen völlig fremden, verwitweten Mann, für den sie fortan den Haushalt führen, seine Kinder erziehen und die Feldarbeit erledigen muss. Sie wird zwangsverheiratet. Das Geschäft zwischen Celies Vater und Celies Ehemann soll an den Sklavenhandel, wie er noch knapp 50 Jahre zuvor vonstatten gegangen war, erinnern. Celie wird als Arbeitstier und zum sexuellen Gebrauch verkauft. Auch die Bezeichnung „Mr.“, die Celie für ihren Ehemann wählt, erinnern an den „Master“, den weißen Herrn. Ihr Mann schlägt sie und zwingt sie mit ihm Geschlechtsverkehr zu haben, wann immer er es will. Das

¹⁷⁸ meinungsimperialismus.de

¹⁷⁹ Vgl. fembio.org

sexuelle Verhalten von „Mr.“ kennzeichnet Celie mit dem Satz „Er verrichtet sein Geschäft“. Ihr fehlt es jedoch an Kraft und Mut sich gegen die erneute Unterdrückung zu wehren.¹⁸⁰

Für kurze Zeit wohnt ihre Schwester Nettie in dem Haus von Celie, da sie Zuflucht vor den Übergriffen ihres Vaters sucht. Es dauert jedoch nicht lange, da versucht auch „Mr.“ sich ihr zu nähern. Zu ihrem eigenen Schutz muss Nettie fliehen, doch sie verspricht Celie regelmäßig zu schreiben. Nach etlichen Monaten und Jahren des vergeblichen Wartens auf einen Brief ihrer Schwester, glaubt Celie ihre Schwester sei tot.¹⁸¹

Harpo, der Sohn von „Mr.“ heiratet Sophie, eine körperlich wie charakterlich starke Frau. Anders wie in der Beziehung zwischen Celie und „Mr.“, ist es Sophie die Harpo Parole bietet und zurückschlägt wenn Harpo handgreiflich wird. Sophie kann sich nicht mit anschauen wie unterwürfig Celie gegenüber ihrem eigenen Ehemann ist und versucht ihr beizubringen sich gegen „Mr.“ zu wehren, jedoch ohne Erfolg.¹⁸²

Seit seiner Jugend liebt Celies Ehemann „Mr.“ die Blues-und Jazzsängerin Shug Avery. Eine auffallend schöne, selbstbewusste und eindrucksvolle Frau, von deren Foto Celie schon bezaubert ist, bevor sie Shug kennengelernt hat. Das „Mr.“ seine Ex-Geliebte ins Haus geholt hat, um sie gesund zu pflegen, stört Celie keineswegs. So kann sie ihrem Vorbild näher kommen. Die Anwesenheit von Shug lässt Celie förmlich aufblühen. Für sie ist Shug alles: Vorbild, Therapeutin, Geliebte und später Freundin. Sie lehrt Celie, dass Liebe machen weit mehr als nur ein „Geschäft verrichten“ sein kann. Celie entdeckt dadurch ihre neu gewonnene sexuelle Orientierung. Durch Zufall entdeckt Shug einen an Celie gerichteten Brief - einer von ihrer Schwester. Zusammen stellen sie das gesamte Haus auf den Kopf und entdecken die von „Mr.“ unterschlagenen Briefe von Nettie.¹⁸³

Nachdem Nettie von „Mr.“ geflohen ist, traf sie auf Corinne und Samuel, zwei Missionaren, die den Afrikanern den christlichen Glauben näher bringen wollen und in den Dörfern Schulen bauen. Mit deren adoptierten Kindern Adam und Olivia macht sich Nettie auf nach Afrika um dort ebenfalls als Missionarin zu arbeiten und gleichzeitig auf die Kinder aufzupassen. Wie sich später herausstellt, sind Adam und Olivia Celies Kinder. Nettie kann durch Erzählungen von Samuel ebenfalls in Erfahrung bringen, dass die Kinder nicht von Celies leibli-

¹⁸⁰ Vgl. alicewalkersgarden.com

¹⁸¹ Vgl. wikipedia.de

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vgl. alicewalkersgarden.com

chen Vater stammen, sondern der Mann, der sie jahrelang misshandelte, ihr Stiefvater war und es somit keine Inzucht ist.¹⁸⁴

Es ist der Zusammenhalt der Frauen, Shug, Sophia und Celie und die Briefe ihrer Schwester, die Celie endlich die Kraft geben sich gegen „Mr.“ zu stellen und seine Herrschaft zu brechen. Zusammen mit Shug und deren Ehemann, welchen sie auf einer ihrer zwischenzeitlichen Tourneen kennenlernte, macht sich Celie auf nach Memphis. Dort kann sie endlich das selbstbestimmende, erfüllte Leben nach ihrem Willen führen. Sie entwickelt sich zu einer selbstbewussten und auch wirtschaftlich unabhängigen Frau. Nach Jahren des Wartens kehrt Nettie, zusammen mit Adam und Olivia, nach Amerika zurück und die beiden Schwestern können sich endlich in die Arme schließen.¹⁸⁵

5.2 Über Alice Walker

„Mir liegt daran, die Unterdrückung, die Verrücktheiten, die Loyalitäten und die Triumphe schwarzer Frauen zu erforschen.... Für mich sind schwarze Frauen die faszinierendsten Geschöpfe der Welt.“¹⁸⁶

5.2.1 Biographischer Überblick

Sie ist eine der bekanntesten Feministen und politischen Aktivistinnen. Sie setzt sich gegen Sexismus und Rassismus ein und ist Vertreterin der Rechte von schwarzen Frauen.¹⁸⁷

Alice Malsenior Walker¹⁸⁸ wurde am 09.02.1944 in Eatonton, Georgia (USA) geboren. Ihre Eltern Willie Lee und Minnie Lou Grant Walker betrieben eine Farm im Süden der USA, wo Walker mit ihren sieben Geschwistern in sehr armen Verhältnissen aufwuchs. Sie war das letzte der acht Kinder. Ihre Eltern litten unter schwerer materieller Not, die von der sozialen Unterdrückung der weißen Landbesitzer herrührte.¹⁸⁹ Aufgrund eines Unfalls beim Spielen mit ihrem Bruder, verletzte sie sich schwer am rechten Auge und erblindete auf diesem. Allerdings verschaffte ihr ausgerechnet diese Behinderung die Möglichkeit aus den schweren Verhältnissen der Familie auszubrechen. Alice erhielt ein

¹⁸⁴ Vgl. wikipedia.de

¹⁸⁵ Vgl. alicewalkersgarden.com

¹⁸⁶ fembio.org

¹⁸⁷ Vgl. hpd.de

¹⁸⁸ Im Nachfolgenden teilweise nur mit Walker betitelt

¹⁸⁹ Vgl. wikipedia.de

Stipendium am Spelman College in Atlanta, einer Eliteinstitution für schwarze Mädchen und später am Sarah Lawrence College in New York.¹⁹⁰

Die Verletzung war auch ein Grund dafür, dass sie mit dem Schreiben anfang. Sie schämte sich mit den anderen Kinder zu spielen und schrieb lieber in ihrem Zimmer an ihren Gedichten, in denen sie niederschreiben konnte was sie fühlt. Erst später am College konnte sie ihre Schüchternheit ablegen. Sie fing an zu Protestkundgebungen zu gehen, um gegen die Rassentrennung in den USA zu kämpfen. Diese Zeit legte den Grundstein für ihr Interesse am politischen Aktivismus.¹⁹¹ Nach Abschluss des Colleges kehrte sie in den Süden der USA zurück. In Mississippi lernte sie ihren zukünftigen Ehemann kennen, einen jüdischen Anwalt der Bürgerrechtsbewegung, also einem Weißen.¹⁹²

„Jemanden, von dem sie mir sagten, den könne ich nicht heiraten. Ich tat es trotzdem, einfach, um mein Recht auf Selbstbestimmung auszuüben.“¹⁹³

Zu ihrem Bedauern musste sie also feststellen, dass die Region immer noch von rassistischen Vorurteilen geprägt war. Am eigenen Leib erfuhren sie und ihr Mann Anfeindungen und sogar Androhungen von Gewalt. Diese feindlichen Begegnungen und die Erkenntnis in welcher Armut und unter welchen Lebensumstände die Afroamerikaner lebten, hinterließen einen tiefen traurigen Eindruck bei ihr. Genau diese Erlebnisse schrieb sie nieder und flossen in ihre Arbeit ein.¹⁹⁴

Warum Alice Walker „Die Farbe Lila“ schrieb und welchen persönlichen Hintergrund der Roman für sie hat, wird im nächsten Kapitel erläutert.

5.2.2 Alice Walker “Die Farbe Lila”

Nachdem Alice Walker sich von ihrem Mann scheiden ließ, zog sie nach Kalifornien, um endlich ihr geplantes Buch zu schreiben. Für den Roman plante sie fünf Jahre ein. Nach einem Jahr (1980) war das Buch „Die Farbe Lila“¹⁹⁵ fertig.¹⁹⁶ Wie bereits erwähnt, flossen hinsichtlich Rassismus und Diskriminierung, viele Erlebnisse aus Walkers eigenem Leben mit in die Romane ein. Es war aber auch die Vergangenheit,

¹⁹⁰ Vgl. Der Spiegel, Ausg. 08.08.1986

¹⁹¹ Vgl. wikipedia.de

¹⁹² Vgl. Der Spiegel, Ausg. 08.08.1986

¹⁹³ Ebd.S.161

¹⁹⁴ Vgl. wikipedia.de

¹⁹⁵ Originaltitel „The Color Purple“

¹⁹⁶ Vgl. wikipedia.de

insbesondere die aus ihrer eigenen Familie, die sie inspirierte. Ihre Eltern erzählten viele Geschichten von den Großeltern, Tanten und Onkeln, die alle am eigenen Leib gespürt haben, was Rassismus und Schwarzenhass bis hin zur Sklaverei bedeutet. So erzählt „Die Farbe Lila“, die Geschichte ihrer Großtante. Alice Walker betont jedoch, dass viele Aspekte hinzugefügt oder frei erfunden seien.¹⁹⁷

Für ihren Roman „Die Farbe Lila“ erhielt sie 1983, als erste Afroamerikanerin, den Pulitzer-Preis¹⁹⁸ sowie den American Book Award^{199, 200}.

Der Roman erntete nicht nur Lob und Preise, sondern zog auch die Kritik auf sich, er hätte schwarze Männer zu negativ geschildert. Sie würden als Monster dastehen, die Frauen nur nutzen um sie zu vergewaltigen und sie als ihre Haussklaven zu halten.²⁰¹

Kurz nachdem Walker für ihren Roman ausgezeichnet wurde, konnte sie sich kaum noch vor Anfragen retten. Die Produktionsfirmen wollten die Filmrechte des Buches. Zu Beginn war sie von der Idee ihr Buch verfilmen zu lassen nicht angetan. Sie hatte Angst davor, dass ihr Werk verunstaltet werden könnte. Schließlich ließ sie sich doch auf eine Verfilmung ein und entschied sich für die Produzenten Peter Guber und Jon Peters von Warner.²⁰²

5.3 Über Steven Spielberg

„Meine Kindheit spielt in allen meinen Filmen eine Rolle. Auf sie greife ich zurück, um Ideen und Geschichten zu finden. Sie war die fruchtbarste Zeit meines Lebens. Jene angsterfüllten, traumatischen Jahre, die ich als Kind verbrachte, sind zu Grundlage dessen geworden, womit ich heute meinen Lebensunterhalt verdiene, aus ihnen beziehe ich meine künstlerische Inspiration.“²⁰³

5.3.1 Biographischer Überblick

Er zählt seit Jahren zu einem der erfolgreichsten Regisseure, die das Hollywood-Kino zu bieten hat.²⁰⁴ Die Rede ist von Steven Spielberg.²⁰⁵ Mit Filmen wie „Der weisse Hai“, „E.T

¹⁹⁷ Vgl. Der Spiegel, Ausg. 08.08.1986

¹⁹⁸ Ein US-amerikanischer Journalisten-und Medienpreis

¹⁹⁹ Ein US-amerikanischer Literaturpreis

²⁰⁰ Vgl.wikipedia.de

²⁰¹ Vgl. fembio.org

²⁰² Vgl. Yule, Andrew, 1997, S.288

²⁰³ Ebd. S.1

²⁰⁴ Vgl.Korte, Helmut, 1987, S.7

Der „Ausserirdische“ oder „Jäger des verlorenen Schatzes“ wurde Spielberg berühmt und bescherte den Kinos eine volle Kasse.²⁰⁶

Steven Spielberg wurde am 18.12.1947 in Cincinnati/Ohio (USA) geboren. Sein Vater Arnold Spielberg arbeitete als Ingenieur und seine Mutter Leah Spielberg war Pianistin. Er wuchs zusammen mit drei Schwestern in New Jersey und Arizona (Phoenix) auf.²⁰⁷ Nachdem Spielberg am Filmdepartment der University of Southern California abgelehnt wurde, studierte er ab 1965 Englische Literatur in Los Angeles. Die Leidenschaft fürs Filmemache gab er jedoch nicht auf und drehte Kurzfilme auf seiner 16-mm Kamera. Durch reines Glück konnte er bei Universal-Television einen Siebenjahresvertrag aushandeln. Er realisierte verschiedene Fernsehserien und sogar Fernsehfilme, bis schließlich 1973 der erste davon in die Kinos gelang. Die Zuschauer liebten die märchenhaften und mythischen Elemente in seinen Filmen, welches bis heute andauert. Mit „Der weisse Hai“ gelang Steven Spielberg 1975 der Durchbruch. Danach folgten Filme wie „E.T.“ und „Indiana Jones“. 1986 folgte mit „Die Farbe Lila“ Spielbergs erstes Drama.²⁰⁸

Im folgenden Abschnitt wird auf die Arbeit von Spielberg am Werk von Alice Walkers „Die Farbe Lila“ genauer eingegangen.

5.3.2 Steven Spielberg „Die Farbe Lila“

Eine Mitarbeiterin von Warner drückte ihm ein Exemplar von Alice Walkers „Die Farbe Lila“ in die Hand und entgegnete er solle mal schauen, ob ihm das zusagt. Steven Spielberg der nie leidenschaftlicher Leser von Romanen war, nahm sich dem Buch an und war begeistert.²⁰⁹

„Ich wurde wütend, ich mußte lachen, und ich mußte weinen. Es war eines der besten Bücher, das ich seit Jahren zur Hand genommen hatte, ein sehr emotionaler Lesestoff.“²¹⁰

Ein weißer Regisseur, der ein Melodrama, das von Schwarzen handelt und gespielt wird, realisieren soll. Kann das funktionieren? Das war wohl eine der häufigsten Fragen bei Kritikern und Filmeliebhabern.²¹¹ Für Spielberg war aber genau das der Anreiz das Buch zu ver-

²⁰⁵ Im Nachfolgenden teilweise nur mit Spielberg betitelt

²⁰⁶ Vgl. Hamburger Abendblatt, Ausg. 20.09.1986

²⁰⁷ Vgl. Korte, Helmut, 1987, S.9

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 9

²⁰⁹ Vgl. Yule, Andrew, 1997, S.288

²¹⁰ Ebd. S.288

²¹¹ Vgl. McBride, Joseph, 1997, S.365

filmen, und den Kritikern zu beweisen, dass er auch „ernsthafte“ Filme drehen kann. Er wolle den Film machen, weil er Angst davor habe.²¹² Er versicherte sich ein letztes Mal und fragte den Co-producer, Quincy Jones, ob er nicht lieber ein schwarzen Regisseur oder Regisseurin haben wolle. Daraufhin entgegnete er:²¹³

„you didn't have to come from Mars to do E.T., did you?“²¹⁴

Als Alice Walker erfuhr, wer bei der Verfilmung ihres Werkes Regie führt, war sie zunächst skeptisch. Sie kannte ihn nicht und hatte noch nie einen seiner Filme gesehen. Dieses Unbehagen verflog allerdings schon nach dem ersten Treffen der beide. Sie kamen gut miteinander aus und allen Kritikern zum Trotz, waren sich Walker und Spielberg hinsichtlich der Umsetzung von Spielweise und Charakteren komplett einig.²¹⁵

„Ich war sehr beeindruckt, wie gut Steven das Wesen des Buches erfaßt hatte. Von Anfang an stellte er sich alles bildhaft vor. Er verstand die Charaktere und die Stimmung.“²¹⁶

Auch bei der Entscheidung wen sie für welche Rolle besetzen sollen, gab es keine größeren Unstimmigkeiten. Alice Walker schlug die Schauspielerin Whoopi Goldberg vor, die damals noch recht unbekannt war. Walker hatte sie zuvor in einem Theater in San Francisco gesehen und war begeistert von ihr. Und auch Spielberg konnte nicht leugnen, dass Goldberg nahezu perfekt für die Rolle der Hauptfigur Celie sei.²¹⁷ Für die Rolle der Sophia besetzen sie Oprah Winfrey und für die Rolle der Shug Avery die gleichnamige Sängerin Margaret Avery.²¹⁸

²¹² Vgl. Yule, Andrew, 1997, S. 290

²¹³ Vgl. Taylor, Philip M., 1992, S.113

²¹⁴ Ebd. S.113 – Übersetzung: „Du musstest doch auch nicht vom Mars kommen um E.T. zumachen, oder?“

²¹⁵ Vgl. Ebd. S.290

²¹⁶ Ebd. S.290

²¹⁷ Vgl. Yule, Andrew, 1997, S.290

²¹⁸ Vgl. Taylor, Philip M., 1992, S.114

Bei den Dreharbeiten arbeitet Spielberg nicht wie sonst anhand eines Storyboards, sondern improvisierte jeden Tag aufs Neue.

„Ich wollte, daß jeder Tag eine neue Erfahrung für mich würde. Normalerweise plane ich meine Filme im Kopf, so wie man ein Haus entwirft. [...] Aber manchmal sind die besten Szenen in einem Film – wie die besten Zimmer in einem Haus – gerade die, die man nicht genau vorausgeplant hat[...].“

Die Premiere fand am 18. Dezember 1985 statt.²¹⁹

²¹⁹ Vgl. Yule, Andrew, 1997, S. 295

6 Vergleich von Roman und Film „Die Farbe Lila“

6.1 Erzählsituation in dem Roman

Um später einen besseren Vergleich zwischen Roman und Film zu erlangen, soll zunächst das Buch, anhand von Beispielen, in den verschiedenen Aspekten der Erzählsituation analysiert werden.

6.1.1 Wer ist der Erzähler?

In epischer Literatur wählt der Autor eine fiktive Figur, welche die Geschichte an die Leser vermittelt. Dadurch schafft der Autor die Mittelbarkeit. Dieser Erzähler kann in die Geschehnisse verwickelt sein oder von außerhalb berichten. Die Wahl der erzählenden Instanz ist ausschlaggebend für die Qualität des literarischen Werkes.²²⁰

„Die Farbe Lila“ ist eine fiktive Erzählung, in der Autor und Erzähler nicht identisch sind. Alice Walker wählte in ihrem Roman zwei Erzähler aus, die beide in die Geschichte verwickelt sind. Zum einen wählte Walker die Hauptprotagonistin Celie. Das besondere hierbei ist, dass Celie ihre Geschichte erzählt, indem sie Briefen an Gott schreibt und diese in ihrem Tagebuch festhält.²²¹

„Lieber Gott, er hat mich heut geschlagen, weil er sagt, ich habe in der Kirche einem Jungen zugezwinkert.“²²²

Waren die Briefe von Celie vorher an Gott gerichtet, schreibt sie ab der zweiten Hälfte des Buches nur noch an ihre Schwester. Den Glauben an Gott hat sie verloren.

„Liebe Nettie, ich schreib nich mehr an Gott, ich schreib jetzt Dir. Was is n mit Gott? Fragt Shug. [...] Was hat Gott für mich getan? Frag ich. [...] Jaha, sag ich, und er hat mir einen Daddy gegeben, den sie gelyncht haben, und eine verrückte Mama, einen gemeinen Hund von einem Stiefvater und eine Schwester, die ich mein Lebtag nich mehr wiederseh.“²²³

²²⁰ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 28

²²¹ Vgl. fembio.de

²²² Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S. 9

²²³ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S. 144

Celie bleibt den ganzen Roman über die Hauptprotagonistin, jedoch wechselt der Erzähler zeitweise in dem Buch von Celie zu ihrer Schwester Nettie. Womit sie der zweite Erzähler der Geschichte ist. Die Erzählweise in Briefform bleibt dennoch erhalten, das ganze Buch über.²²⁴ So ist es nicht Celie, die die Geschichte ihrer Schwester erzählt, sondern Nettie selbst, indem sie Briefe nach Hause schreibt.²²⁵

„Liebe Celie, ich habe Dir fast jeden Tag auf dem Schiff hierher nach Afrika einen Brief geschrieben.“²²⁶

Auffallend bei den Briefen von Celie sind ihre grammatikalischen Fehler. Alice Walker benutzte bewusst den Aspekt der gesprochenen Sprache, um die Ausprägung von Celies geringen Bildung hineinfließen zu lassen.²²⁷ Die Mündlichkeit der Sprache zeigt sich beispielsweise beim Weglassen des Personalpronomens („Weiß nix,[...]“²²⁸), dem Zusammenziehen von Verb und Personalpronomen („könnse“, „isses“, „machts“, „kriegts“²²⁹) und durch Elisionen vor allem am Wortende („hab“, „is“, „nich“, „eim“²³⁰). Die Briefe ihrer Schwester Nettie hingegen sind grammatikalischen Fehlerfrei. Sie konnte durch ihr Leben bei zwei Missionaren eine gute Schulbildung genießen.

Aufgrund des bewussten Einsetzens von gesprochener Sprache wird dem Leser deutlich, in welchem sozialen Status sich der Erzähler in der fiktiven Welt befindet. Orte und auch Ereignisse lassen sich dadurch besser vermitteln.²³¹

6.1.2 Elemente der Ich- und personalen Erzählsituation

Die Erzählsituation eines epischen Textes bildet sich aus der Transformation der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur (siehe Kapitel 3.2.1). Alice Walker wählte als Textgestaltung die Briefform aus (Tiefenstruktur). Die Hauptprotagonistin Celie und ihre Schwester Nettie bilden den Erzähler und sind somit der „Präsentator“ der Geschichte (Oberflächenstruktur).

In der Ich- ES ist die Erzählerfigur ein Bestandteil der fiktiven Welt.²³² „Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers.“²³³ Bei der personalen

²²⁴ Vgl. literaturschock.de

²²⁵ Vgl. wikipedia.de

²²⁶ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S. 96

²²⁷ Vgl. fembio.de

²²⁸ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S.15

²²⁹ Ebd., S. 21, 40

²³⁰ Ebd., S. 37

²³¹ Vgl. Kobus, Isabel, 1998, S. 125

ES blickt der Leser mit den Augen einer Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung.²³⁴ In dem Roman „Die Farbe Lila“ kommen genau diese beiden Idealtypischen Erzählsituationen zum Einsatz. Celie ist eine fiktive Figur die in die Geschehnisse verwickelt ist und aus ihrer Sicht die Erlebnisse erzählt.²³⁵ Wie bereits erwähnt ist bei der Ich- Es zwischen dem erlebendem Ich und dem erzählenden Ich zu unterscheiden (siehe Kapitel 3.1.3). Die Erzählfigur Celie befindet sich mitten im Geschehen und erzählt aus ihrem gegenwärtigen Alltag. Da sie bspw. keinen zeitlichen oder räumlichen Abstand zu der Geschichte hat, sondern sie gerade durchlebt und davon berichtet, handelt es sich um ein erlebendes Ich. Besonders deutlich wird dies direkt zu Beginn des Buches.

„Lieber Gott, ich bin vierzehn Jahre alt. Ich bin immer brav gewesen.“²³⁶

„Lieber Gott, die Mama ist tot. [...]. Ich bin schwanger. Ich kann mich nicht schnell genug regen. Wenn ich vom Brunnen komm, ist das Wasser schon warm. Wenn ich das Tablett fertig hab, ist das Essen schon kalt.“²³⁷

Über die Gefühlswelt, die Gedanken und das Handeln von Celie erfahren die Leser selbst von der Hauptprotagonistin, der Erzählerin. Der Leser betrachtet die Vorgänge mit den Augen von Celie und nur mittels der Protagonistin wird er über den jeweiligen Stand der Geschehnisse aufgeklärt. Celie fungiert Celie auf der einen Seite als Erzählerfigur in der Ich-ES, so tritt sie andererseits als Reflektorfigur auf. Ihre eigenen Handlungs- und Gedankengänge erfahren die Leser zwar aus der Ich-ES, die Informationen über die anderen Figuren in der fiktiven Geschichte, erfahren die Rezipienten hingegen aus der personalen ES.

„Lieber Gott, Mr. ... sein Daddy ist heute abend aufgekreuzt. Er ist klein und verschrumpelt.“²³⁸

„Sie sagt, wie gehts, Mr. ...? Er antwortet gar nicht. Sagt, hast du da schön was eingebrockt, scheint mir.“²³⁹

Somit ist es zwar auch Celie, die den Lesern die anderen Charaktere „vorstellt“, jedoch reflektiert sie nur das Geschehen und gibt es in ihren Worten, in den Briefen, wieder. Genau

²³² Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 23

²³³ Ebd., S. 23

²³⁴ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 25

²³⁵ Vgl. wikipedia.de

²³⁶ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S.7

²³⁷ Ebd., S. 8

²³⁸ Ebd., S. 42

²³⁹ Ebd., S. 27

dieselbe Situation wird dem Leser bei der zweiten Erzählerfigur bzw. Reflektorfigur Nettie geboten. Die Geschichte über Nettie und den Kindern von Celie erfahren die Rezipienten aus der Perspektive der Ich- ES im Wechsel mit der personalen ES.

„Liebe Celie, ich bin heute morgen aufgewacht, entschlossen, Corinne und Samuel alles zu erzählen.“²⁴⁰

„Liebe Celie, Samuel ist ein großer Mann. Er kleidet sich fast immer schwarz, mit Ausnahme von seinem weißen Pfarrerskragen.“²⁴¹

So befindet sich die epische Literatur den ganzen Roman über im Wechsel zwischen der personalen- und Ich- Erzählsituation. In diesem Fall ist eine „Verdopplung [...] der Erzählperspektiven“²⁴² gegeben. Der Leser begleitet sowohl Celie als auch Nettie von Station zu Station und lernt zahlreiche Menschen, Orte und Schicksale kennen. Ihm werden auf epische Weise Bilder geboten, die geprägt sind von den politischen und sozialen Spannungen der zwanziger bis fünfziger Jahre der Südstaaten von Amerika. Dem Rezipienten wird dabei nicht das Gefühl vermittelt eine Geschichte erzählt zubekommen, sondern sie mitzuerleben. Die Mittelbarkeit ist demnach absolut gegeben. Hohe Literarizität.²⁴³ Eine auktoriale ES herrscht in diesem Roman nicht vor.

²⁴⁰ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, S. 137

²⁴¹ Ebd., S. 102

²⁴² Martini, Angela, 1978, S. 224

²⁴³ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 76

6.1.3 Zusammenfassung dieser Merkmal am Typenkreis

Um einen besseren Blickpunkt auf die Erzählsituation in dem Roman „Die Farbe Lila“ zu bekommen, werden die Erkenntnisse, aus den zwei vorherigen Kapiteln, auf den Typenkreis angewendet.

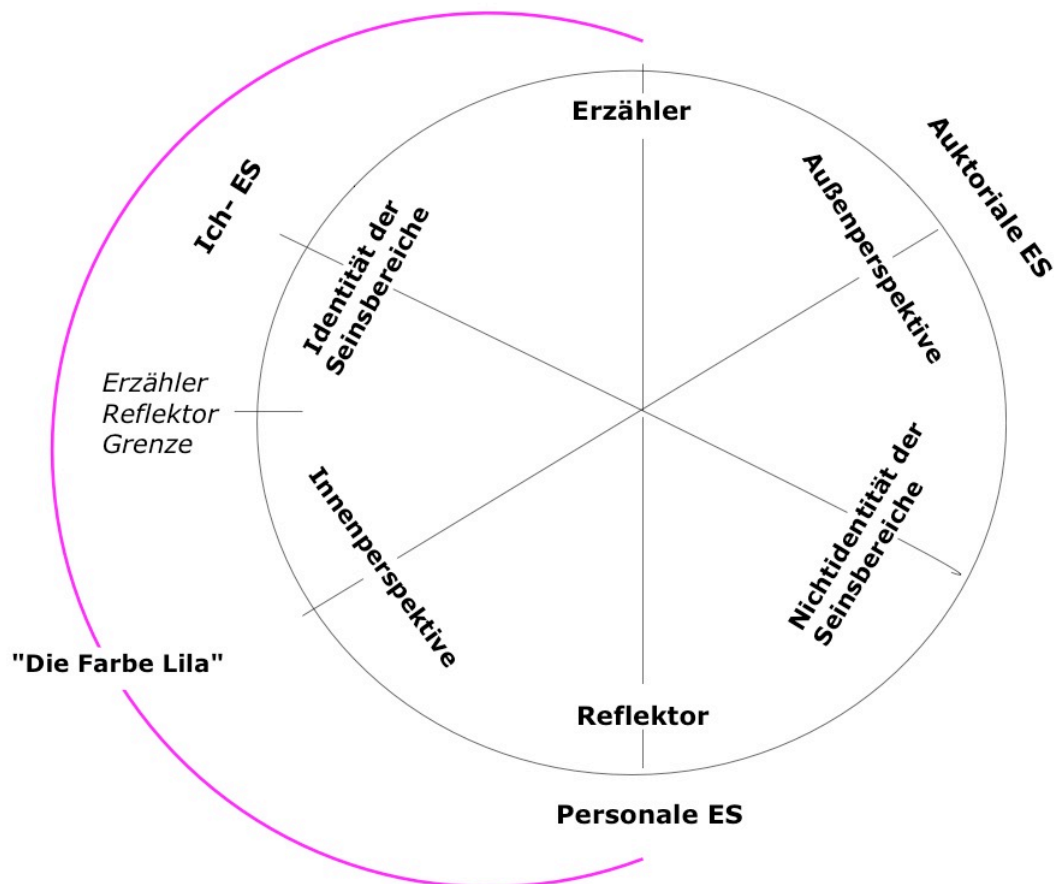


Abbildung 8 – Typenkreis; selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel

Die Erzählsituationen in dem Roman sind in einem Halbkreis um den Typenkreis anzuordnen (Lila Linie). Die fiktiven Figuren Celie und Nettie berichten die Geschichte zum einen aus der Ich-ES, zum anderen aus der personalen ES. Sie fungieren also als Erzähler sowie Reflektor und decken den Bereich oberhalb und unterhalb der Erzähler-Reflektor-Grenze gleichermaßen ab. Der Standort der Erzähler- bzw. Reflektorfiguren befindet sich inmitten des Geschehens, sie berichten also von innen nach außen. Außerdem sind sie in das Geschehen verwickelt und haben die volle Identität. Daher bildet sich der Roman um die Pole Innenperspektive und Identität der Seinsbereiche. Es konnte bereits festgestellt werden, dass keine auktoriale ES gegeben ist. Sie fällt demnach aus dem Halbkreis heraus.

6.2 Erzählsituation in dem Film „Die Farbe Lila“

Mit seiner Verfilmung „Die Farbe Lila“ aus dem Jahr 1985 bediente sich Regisseur Steven Spielberg eines schwierigen Stoffes.²⁴⁴ Im folgenden Kapitel soll dargelegt werden mit welchen Gestaltungsmitteln Spielberg die Erzählsituationen aus dem Buch in den Film adaptiert hat.

6.2.1 „voice-over“ – Kommentare des Ich- Erzählers

Die Vorlage von Alice Walker zeichnet sich durch die Besonderheit des Briefromans aus und ist zudem hauptsächlich in der Ich- ES geschrieben, welche durch rein kinematographischen Gestaltungsmitteln nicht in das Medium Film übersetzt werden kann (siehe Kapitel 4.3.4).

Daher macht Steven Spielberg in dem Film Gebrauch von nicht-kinematographischen Gestaltungsmitteln. Zum Beispiel der Einsatz der Erzählerstimme, die als „voice-over“ die Filmbilder begleitet. Wie auch in der literarischen Vorlage ist es hauptsächlich die Hauptprotagonistin Celie, aber auch ihre Schwester Nettie, die die Geschichte erzählen. Die Erzählerkommentare in dem Film „Die Farbe Lila“ sind als die Briefe an Gott zu erkennen und fassen mehrere Briefe aus dem Roman zusammen. Der Einsatz von „voice-over“ weist demnach auf eine Ich- Erzählperspektive in dem Film hin. Dem Zuschauer wird das Gefühl vermittelt, dass der Erzähler aus seinem Tagebuch vorliest. Dabei wirken die „voice-over“ wie flashbacks²⁴⁵. Bildlich zu sehen ist das aktuelle Geschehen, jedoch fasst die Erzählerstimme die vorangegangenen Erlebnisse zusammen.

Im Roman ist deutlich ein erlebendes Ich zu erkennen. Der Erzähler befindet sich immer im gegenwärtigen Geschehen und befindet sich inmitten der Ereignisse. Im Film dagegen entsteht ein Wechsel zwischen erlebendem Ich und erzählendem Ich. Die Erzählerfigur liefert Informationen, die das Filmbild nicht liefern kann und berichtet über bereits vergangene Situationen.

„Lieber Gott, ich bin vierzehn Jahre alt. Ich bin immer ein gutes Mädchen gewesen. Vielleicht kannst du mir ein Zeichen geben, lass mich wissen, was mit mir passiert. Eines Tages kommt unser Daddy und sagt `Du musst tun, was Mama nicht tun will`. Und jetzt habe ich zwei Kinder von meinem Daddy gekriegt. Ein kleinen Jungen, der heißt Allan, den hat er mir

²⁴⁴ Vgl. Yule, Andrew, 1997, S. 76

²⁴⁵ englisch, *blitz(artig) zurück*, sinngemäß übersetzt etwa *Wiedererleben* oder *Nachhallerinnerung*

weggenommen, als ich geschlafen hab. Und ein kleines Mädchen, die Olivia heißt, die hat er mir aus den Armen gerissen.^{246 247}

Celies Doppelfunktion als handelnde Person und als erzählende Person wird in dieser Filmszene deutlich durch ihre Präsenz im Bild und durch ihre Präsenz im Ton. Das Bild zeigt deutlich um welche Situation es sich handelt, während die Erzählerstimme Aufschluss über die vorangegangenen Ereignisse gibt.



Bei der Erzählerfigur Nettie hingegen erlebt der Zuschauer nur das erzählende Ich. Die Briefe erhält Celie erst nach etlichen Jahren nachdem Nettie fliehen musste. Sie schildert die Handlungen in ihren Briefen rückblickend und hat damit eine größere Distanz zum bereits Erlebten. Der Zuschauer sieht nur Bilder, die Nettie in der Vergangenheit zeigen. Der Rezipient hört die „voice-over“ Stimme von Celie, die beginnt die Briefe ihrer Schwester vorzulesen und geht dann in die Erzählerstimme von Nettie über.

*„Liebe Celie, Olinka liegt nur eine Tagesreise vom Hafen entfernt. Man muss durch den Busch durch. Weißt du was ein Dschungel ist? Bäume und Bäume, über und über mit Bäumen. Und riesig, die sind so riesig, dass man meint sie wären gebaut worden. Und Kletterpflanzen und Tiere und Geräusche. Man fragt sich manchmal, was sich da für ein Schatten im Busch versteckt.“*²⁴⁸

Auch Nettie ist für den Zuschauer präsent in Bild und Ton. Jedoch berichtet Nettie nicht aus den aktuellen Ereignissen, sondern blickt auf die Vergangenheit zurück.

²⁴⁶ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985, Timecode: 00:04:50 – 00:05:25

²⁴⁷ Anmerkung: Es sei zu vermerken, dass für Textausschnitte aus dem Film nicht das Drehbuch von „Die Farbe Lila“ vorlag, sondern der Dialog aus dem Film abgeschrieben wurde

²⁴⁸ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985, Timecode: 00:29:42 – 00:30:06



Durch den Gebrauch von einer „voice-over“ konnte eine Ich- Es in dem Film etabliert werden, die der narrativen Struktur des Romans nahek kommt.

Die geschriebenen Briefe im Buch und die gesprochenen Briefe im Film sind nicht wortwörtlich identisch. Dennoch wurden einige Wörter und Textpassagen aus der Romanvorlage übernommen.

Beispielsweise als Mr.... die Freundin von seinem Sohn Harpo kennen lernen möchte und Celie die Situation beschreibt wie sie am Haus ankommt.

So heißt es im Buch:

*Lieber Gott, [...] Harpo bringt sie her, daß sie seinen Daddy kennenlernt. Mr.... sagt, er will sie sich anucken. Ich seh sie schon von weit die Straße raufkommen. Sie marschieren her, Hand in Hand, wie in den Krieg.*²⁴⁹

Im Film dagegen:

*Lieber Gott, Harpo ist verliebt in ein Mädchen, die Sophia heißt und die ist wirklich nicht zu übersehen. Mr.... sagt, er will sie sich mal angucken. Ich habe sie auf dem Weg zum Haus beobachtet. Sie ist so richtig losmarschiert, als wollte sie in den Krieg ziehen.*²⁵⁰

So erfährt der Leser schon in einem vorherigen Brief, dass Harpo in ein Mädchen verliebt ist. Im Film hingegen werden diese Informationen in einem zusammengefasst.

²⁴⁹ Walker, Alice, „Die Farbe Lila“, 1982, S. 27

²⁵⁰ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985, Timecode: 00:35:35 – 00:35:50

6.2.2 Attached Camera - Gebundene Kamera

Neben der sprachlichen Ebene in „Die Farbe Lila“ präsentiert der Film dem Zuschauer auch eine visuelle Ebene. Gerade die Bilder entscheiden über die Qualität des Medium Film.

Der Einsatz von narrativen Elementen, wie bspw. der „voice-over“ sind eine gute Methode der Ich- ES aus dem Roman nachzugestalten.²⁵¹ Der entscheidende Faktor ist aber das Bild. Um volle Mittelbarkeit zu erlangen, hätten die Bilder, entsprechend der Vorgabe der Ich- ES, die Bilder von Celie und Nettie sein müssen. Die subjektive Rekonstruktion der Ereignisse. Doch die visuelle Gestaltung des Films entzieht sich der Perspektive. Der Film zielt nicht darauf ab, die Geschichte aus den Augen von Celie und Nettie zu erzählen, sondern darauf ihre Sicht auf die Erlebnisse zu bekommen.²⁵² Der Zuschauer ist immer nah am Geschehen.

Man spricht von zwei Arten der Kameraführung. Zum einen von der „detached camera“ – die gelöste Kameraführung, und von der „attached camera“ – gebundenen Kameraführung.²⁵³ Die zweite kommt in dem Film „Die Farbe Lila“ zum Einsatz. Die Kamera ist den ganzen Film über nah am Geschehen. Sie ordnet sich den abzubildenden Personen, Gegenständen und Ereignissen unter und bindet sich gleichsam an die Ereignisse. Die Handlungselemente sind dabei stets im Blick. Die Kamera weicht nicht von den Handlungselementen ab und bemüht sich um eine nahtlose, fließende Abfolge der Einstellungen und Szenen. Deutlich wird dies in den Nah- und Großaufnahmen.²⁵⁴ Die Kamera erscheint häufig in der Perspektive der Untersicht oder Übersicht. Steven Spielberg nutzt diese Perspektive bspw. dafür, um das Verhältnis zwischen Celie und Mr... zu verdeutlichen. Celie führt ein Leben voller Demütigungen. Sie unterwirft sich ihrem Mann und tut alles was er verlangt.²⁵⁵

²⁵¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 226

²⁵² Vgl. Yule, Andrew, 1997, S. 56

²⁵³ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 138

²⁵⁴ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985

²⁵⁵ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985



Erst durch die Unterstützung ihrer Freundinnen Shug und Sophie kann sie sich aus den Zwängen ihres Mannes befreien.²⁵⁶



Die gebundene Kameraführung erzeugt durch Großaufnahmen das Gefühl von Nähe und erhöht die Illusion einer scheinbar unmittelbaren Teilnahme am fiktiven Geschehen. Somit erzeugt sie die Situation einer personalen ES.

So entsteht, genau wie in der literarischen Vorlage, eine Zweiteilung der Erzählsituationen. Der Film wird aus der personalen- und aus der Ich- ES erzählt. Durch Elemente der nicht-kinematographischen Gestaltungsmitteln – der „voice-over“ und kinematographischen Gestaltungsmitteln – „attached camera“ ist es dem narrativen Medium gelungen die beiden Erzählsituationen, Ich- und personale ES, aus der literarischen Vorlage zu adaptieren und in den Film zu transformieren.

²⁵⁶ Film: Spielberg, Steven, „Die Farbe Lila“, 1985

7 Schlussbemerkung

„Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk“²⁵⁷

Es stellt sich die Frage, ob ein Werk wie „Die Farbe Lila“, welches sich durch Merkmale wie den Briefroman und der Ich- Erzählsituation auszeichnet, überhaupt angemessen verfilmbar ist.

Die Literaturverfilmung ist ein Genre, das nach wie vor viel Spielraum für Interpretationen zulässt, ohne feste Richtlinien vorzugeben. Sie muss die Erzählsituation nicht getreu der literarischen Vorlage wiedergeben, welches sich auch besonders bei der Ich- ES als schwierig erweist. Um jedoch den gleichen Effekt beim Rezipienten auslösen, das Gefühl des Miterlebens und ein Teil der fiktiven Welt zu sein, sollte sich die Adaption nah an der Romanvorlage und deren Erzählperspektive halten.²⁵⁸ Kritiker erheben sich immer wieder und sprechen sich gegen einen Vergleich der beiden Medien aus. Eines der beiden Medien wird benachteiligt sein, entweder die Literatur oder der Film.²⁵⁹ Jedoch fordert die Adaption eines literarischen Werkes den Vergleich geradezu heraus. Wer einen literarischen Stoff vorfindet, bearbeitet und in neuer Form repräsentiert, der muss damit rechnen, dass die Rezipienten danach fragen, was die neue Form von der alten unterscheidet, wo der Regisseur seine Schwerpunkte setzt, wie er das literarische Werk interpretiert.²⁶⁰

Darf man also literarische Texte und ihre filmischen Adaptionen miteinander vergleichen? Diese Arbeit hat gezeigt, man darf. Durch gezielte Analysen kann die literarische Vorlage mit der Verfilmung verglichen werden und stößt dabei auf interessante Ergebnisse, die einen Vergleich rechtfertigen. Es ist lediglich darauf zu achten, dass die beiden Medien fair und ihren Gestaltungsmöglichkeiten entsprechend behandelt werden.²⁶¹

Die Vergleichsanalyse von Erzählsituationen in Literatur und Film berücksichtigen diese Forderung. Die Untersuchung in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit dienen als Beispiel für einen erfolgversprechenden Ansatz. Literarische und filmische Werke wurden in Beziehung zueinander gesetzt, analytisch und objektiv miteinander verglichen und wurden dem Anspruch beider Medien auf künstlerischer und narrativer Eigenständigkeit gerecht.

²⁵⁷ Gast, Wolfgang, 1993, S. 14

²⁵⁸ Vgl. stern.de

²⁵⁹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 284

²⁶⁰ Vgl. Stanzel, Franz K., 2008, S. 234

²⁶¹ Vgl. Hurst, Matthias, 1996, S. 286

„Die Farbe Lila“ ist eine Geschichte, die gefüllt ist mit einer unglaublichen Vielfalt an Sinnesindrücken und Erlebnissen, die es dem Leser erlaubt, einen umfangreichen Einblick in das Leben der zwanziger Jahre der Südstaaten von Amerika zu bekommen.²⁶² Diese Bandbreite an Erlebnissen fasst die Hauptprotagonistin Celie, sowie auch Nettie, in Briefen zusammen, die einen Wechsel der Erzählperspektiven fordert. So lässt sich im Roman keine eindeutige Erzählsituation bestimmen.

Die Auswertung dieser Arbeit zeigt, dass anhand von kinematographischen- und nicht-kinematographischen Gestaltungsmitteln, das Buch „Die Farbe Lila“ adäquat adaptiert werden kann. Durch den Einsatz von „voice-over“ und der „attached camera“ gelang es Spielberg die Erzählperspektiven des Romans zu übernehmen. Der einzige Kritikpunkt der hier laut werden dürfte ist der zeitliche Aspekt. Der Film ist mit 148 Minuten schon recht lang, dennoch musste die Handlung in der filmischen Adaption gekürzt werden. Während im Buch die Nebencharaktere und Nebenstränge detailliert aufgeführt werden und der Leser über alles bescheid weiß, fehlen dem Zuschauer des Films teilweise Informationen, die auch nicht von der „voice-over“ aufgeklärt werden.

Interessant wäre es daher in einer weiteren Untersuchung herauszufinden, wie viele Informationsstränge während einer Transformation verloren gehen und ob diese ausschlaggebend für die Qualität der Adaption sind. Des weiteren wäre es interessant, ob die Meinungen zur Literaturverfilmung gespalten ausfallen, je nachdem, ob der Rezipient das Buch vorab gelesen hat und gewisse Erwartungen an den Film stellt oder unvoreingenommen den Film sieht.

Von der Geschichte „Die Farbe Lila“ gibt es zwei unterschiedliche Schöpfungen: Roman und Film. Zwei Geschichten, die jeweils in zwei unterschiedlichen Medien erzählt werden. Sie dürfen miteinander verglichen werden, dennoch muss immer berücksichtigt werden, dass sie als Kunstform für sich alleine stehen.

„Was zählt, ist allein die Qualität des Films, und die hängt einzig und allein von der Persönlichkeit des Regisseurs ab. [...] Es gibt also weder gute noch schlechte Literaturverfilmungen.“²⁶³

²⁶² Vgl. fembio.de

²⁶³ Truffaut, François in: Koebner, Thomas, 2011, S. 413

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Walker, Alice: „Die Farbe Lila“. Übersetzung Helga Pfetsch. BLT. Bergisch Gladbach 1984 (Original: Walker, Alice: „The color purple“. Harcourt Jovanovich. New York 1982)

Sekundärliteratur

Albersmeier, Franz-Joseph und Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 2003

Bohnekamp, Anne (Hrsg.) in Verbindung mit Lang, Tilman: Interpretationen Literaturverfilmungen. RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 17527. 2005

Bruns, Max: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1978

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn 1965

Gast, Wolfgang: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Grundbuch. Verlag Moritz Diesterweg. Frankfurt am Main 1993

Gast, Wolfgang: Literaturverfilmungen. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Film und Literatur – Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Max Niemeyer Verlag GmbH. Tübingen 1996

Kargl, Reinhardt: Wie Film erzählt wird – Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Peter Lang GmbH/Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main 2006

Kayser, Wolfgang: Das Problem des Erzählers im Roman. In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Zur Struktur des Romans. Wege der Forschung. Bd. 488. Darmstadt 1978

Kobus, Isabel: Erzgräber, Willi und Goetsch, Paul (Hrsg.). Dialog in Roman und Film – Untersuchung zu Joseph Loseys Literaturverfilmung „The Go-Between“ und „Accident“. Peter Lang GmbH. Hagen 1998

Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2. Auflage. Ulm 2007

Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2011

Korte, Helmut und Faulstich, Werner: Action und Erzählkunst – Die Filme von Steven Spielberg. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt am Main November 1987

Mann, Thomas: Über den Film. Gesammelte Werke in 13 Bänden, a.a.O., Bd. X

McBride, Joseph: Steven Spielberg – A Biography. Simon & Schuster. New York 1997. Faber and Faber Limited. London 1997

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik. Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage Oktober 2009

Monaco, James: Film verstehen – Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg Juli 2011

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text – Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Medien in Forschung und Unterricht. Max Niemeyer Verlag GmbH. Tübingen 1981

Stanzel, Franz K. (Hrsg.): Theorie des Erzählens. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG. Göttingen 8. Auflage 2008

Strautz, Evelyn: Probleme der Literaturverfilmung. Coppi-Verlag. Alfeld/Leine 1996

Taylor, Philip M.: Steven Spielberg. Butler & Tanner Ltd Frome. Somerset 1992

Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht? Hrsg. Robert Fischer. Wilhelm Heine Verlag München. 6. Auflage von 2010

Yule, Andrew: Steven Spielberg – Die Eroberung Hollywoods. Lichtenberg Verlag GmbH. München 1997

Internetquellen

Abendblatt.de. „Ein Film, nicht zu schön, um wahr zu sein“. Armgard Seegeks. Ausgabe: 21.08.1986

online: <http://www.abendblatt.de/archiv/1986/article203550893/Spielbergs-Die-Farbe-Lila-fuer-Abendblatt-Leser.html#>

Fembio.de. stand: 18.05.2015

online: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/alice-walker/>

Filmrezension.de. Online Magazin für Filmkritik. Christian Horn: Literaturverfilmungen.

Stand: 23.11.2013

online:

http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/Christian%20Horn_20%20Literaturverfilmungen.pdf

Hpd.de. stand: 15.05.2015

online: <http://hpd.de/node/1041>

Meinungsimperialismus.de. stand: 2015

online: <http://meinungsimperialismus.de/die-farbe-lila/>

Spiegel.de. „Ein Spielfilm für Erwachsene“. Spiegel-Redakteur Hellmuth Karasek. Ausgabe: 08.08.1985

online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1986.html>

Stern.de. Literaturverfilmungen – veredelt-verschandelt-verfilmt. Stand: 14.12.2013

online: <http://www.stern.de/kultur/film/literaturverfilmungen-veredelt-verschandelt-verfilmt-3550554.html>

Uni-due.de. stand: 20.07.2015

online: https://www.uni-due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=258:5-3-erzaehlsituationen&catid=40:kapitel-5

Wikipedia.de. Werktreue. stand: 20.05.2015

online: <http://de.wikipedia.org/wiki/werktreue>

Wikipedia.de. Alice Walker. stand: 28.04.2015

online: https://de.wikipedia.org/wiki/Alice_Walker

Zeit.de. stand: 28.04.2015

online: <http://www.zeit.de/1986/35/triumph-des-herzens>

Filmverzeichnis:

Spielberg, Steven: Die Farbe Lila. 1985. Warner Bros

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 04.08.2015

Ort, Datum

Vorname Nachname